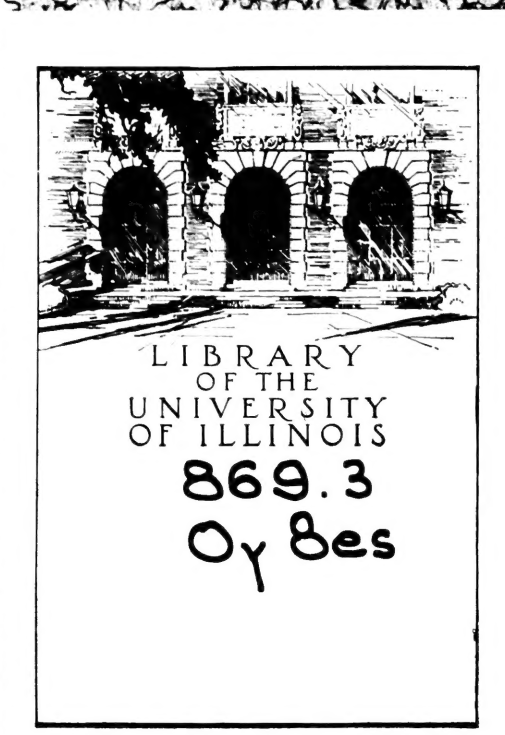

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

Al ilustre escritor D. Manuel Tamayo y Baus, su admirador y amigo

Calixto Oyuela

Buenos Aires, Octubre 31 de 1890

ESTUDIOS

Y

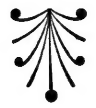
ARTÍCULOS LITERARIOS

CALIXTO OYUELA

ESTUDIOS

Y ARTÍCULOS

LITERARIOS



BUENOS AIRES

IMPRENTA DE PABLO E. CONI É HIJOS, ESPECIAL PARA OBRAS

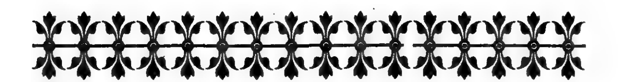
680 — CALLE PERÚ — 680

1889

ÍNDICE

Páginas

Van incluídos en este libro algunos estudios y artículos á todas luces inferiores al tema que los motiva, por inexperiencia unas veces, otras debido á las circunstancias en que fueron escritos. En tal caso se encuentran el relativo á Cabanyes (mi primer ensayo de crítica), el de Menéndez y Pelayo, y no pocas crónicas dramáticas, escritas, sin hipérbole, al correr de la pluma, según lo pedía el fin á que se destinaban. Corservo, sin embargo, el primero, por si en algo puede contribuir á que se conozca entre nosotros un poeta tan injustamente olvidado ; el segundo, como homenaje, débil, pero sincero á un escritor ilustre, por quien se enlazan en mi espíritu, en abrazo estrechísimo, la admiración y el cariño ; y las últimas, porque, si cada una por sí es insuficiente, pienso que reunidas todas, como aquí aparecen, mutuamente se complementan y vigoran.



CARTA Á RAFAEL OBLIGADO

SOBRE SUS POESÍAS

Señor Don Rafael Obligado.

Distinguido amigo :

TARDE ya, y después de haber escuchado con fruición los aplausos tributados á su precioso volumen de versos, vengo á manifertarle ingenuamente la impresión que en mí ha producido dicho volumen, y la idea que tengo del talento poético de Vd. Hubiéralo hecho antes; pero el período de absorbente y empeñosísima labor porque acabo de pasar, ha dejado hasta ahora mi modesto juicio en el limbo de las intenciones.

Elijo la forma epistolar, porque no quiero hablar con el público, sino con Vd. El publico es demasiado respetable para dirigirle la palabra á cada instante, y se halla, además, muy preocupado con la situación política, por lo cual se me figura que no está para versos, y mucho menos para críticas de versos. Pero entonces, ¿por qué doy publicidad á esta carta? Por evitar á Vd. el trabajo de leer *in extenso* mi endemoniada letra. Ni más ni menos. Alguna otra razón podría aducir; pero no lo juzgo necesario.

De fijo, no faltará quien atribuya á la amistad y cariño que Vd. me inspira los elogios que tribute yo á sus poesías. Será esta, sin duda, una vulgaridad; pero justamente lo vulgar es lo que abunda. El cariño, la amistad íntima, cuando no se albergan en espíritus mezquinos, lejos de ofuscar el juicio, le alumbran y guían maravillosamente. Por lo mismo que me honro con su amistad de Vd.; por lo mismo que le conozco y trato íntimamente, estoy en mejores condiciones que muchos otros para apreciar sus méritos, para saber cómo su poesía nace de su corazón. Declaro, pues, que no quiero, que no puedo hacer una crítica *imparcial*, razonadora y fría de sus versos. Sería absurdo exigir que disertase fríamente sobre lo que siento con calor y brío. No: lo que yo me propongo es enviarle el testimo-

nio de mi admiración apasionada. Pero no se alarme Vd. No ofenderé su modestia ni su talento con las huecas, pomposas é infantiles alabanzas tan de moda en nuestros cenáculos literaturescos.

Somos ámigos, personal y literariamente. Esto, que para nosotros no tiene nada de particular, sé que lo tiene para muchos, que no aciertan á comprender cómo no tratamos de rompernos cordialmente la cabeza. Y sin embargo, nada más espontáneo, nada más sincero que nuestra amistad. Literariamente, ella nació de un acuerdo tan perfecto de ideas artísticas (no digo absoluto, que esto nunca es posible), como quizás no haya otro ejemplo en nuestra tierra. Prescindiendo de pormenores, todo consiste en no haber confundido yo su nacionalismo con el localismo estéril, y en no haber confundido Vd. mi amor al arte griego con el falso clasicismo que en los modernos tiempos usurpó su nombre. Si yo, precisamente por mi paganismo artístico, soy partidario acérrimo del arte nacional, y admirador de Echeverría, Vd., cabalmente por su americanismo, es adorador y *discípulo* de los griegos (que en América hubieran sido tan americanos como Vd.), y admirador de fray Luis de León, á quien halla Vd., no sólo grande, sino sublime. Hé ahí por donde vienen á hermanarse nuestras respectivas doctrinas. ¡Y, no obstante, nos hemos pe-

leado en verso! Sí, pero valga la inocencia á los que no han sabido ver en nuestra *Justa* una mera broma, escrita *calamo currente* para desahogo de nuestro buen humor. Mas vamos á lo que importa: á sus poesías.

Echeverría señala, sin duda alguna, el punto de partida de nuestra literatura nacional. Los cantores de la independencia, si bien acompañaron con sus himnos los triunfos de nuestros ejércitos, y fueron, en tal concepto, argentinos, desconocieron por completo las condiciones que al arte imponen la naturaleza corpórea y las modificaciones que las razas experimentan al derrramarse por diferentes regiones. Así, mientras en los campos de batalla se sella nuestra independencia política, el arte argentino pagaba servil tributo, no ya al arte español puro y genuino, con el cual tendrá siempre espontáneamente el nuestro analogía, sinó al arte mezquino que entonces imperaba en España, imitado del francés, que á su turno era imitación de mala ley del arte de griegos y latinos. Turbio y exiguo por extremo debía llegar á nosotros un raudal tan lejano ya de su fuente, y que para tantos labios había servido. Á esto se agrega que no hubo entre nuestros escritores en verso de esa época ni un solo poeta de altos alientos, capaz de salvar por su propio impulso, como en España lo

hiciera Quintana, los deteriorados y anacrónicos moldes de su misma escuela. Ninguno pasó de la medianía, por más que, aisladamente, ofrezcan tal cual rasgo admirable, digno de superiores ingenios. Ahora bien, Echeverría se presentó armado de otras armas, y, como Vd. lo ha dicho en el hermoso canto que le dedica, completó la obra de la emancipación, haciéndola extensiva á la esfera del arte. Por desgracia, no supo, ó más bien, no pudo contenerse en los naturales límites. El romanticismo francés en que se amamantara, y en cuyo nombre trajo la libertad al arte argentino, malogró en gran parte sus no comunes dotes de observador realista, y precisamente por haberse apartado de lo español y castizo más de lo que nuestra propia naturaleza consiente, no pudo ser suficientemente americano.

Echeverría no acertó á librarse de la imitación romántico-francesa, como se libró de la pseudo-clásica española, y pensando en francés, escribió en castellano de mediana ley. De aquí, y no de sus malas condiciones de versificador, como erróneamente se ha supuesto, nace lo encogido de su frase y de su verso, su falta de fluidez, facilidad y soltura. Afrancesado su pensamiento por influjo del deslumbrador romanticismo, ya no pudo hallar en moldes castellanos su manifestación natural y espontánea. "Acep-

temos de España su hermosa lengua", dice. Pero ¡qué! ¿Puede aceptarse una lengua, rechazando á la vez de todo en todo el pensamiento, el modo de imaginar, y de sentir, y de expresar, que de consuno la engendraron, amamantaron y desarrollaron hasta el altísimo grado de perfección en que hoy se encuentra? La lengua no es un ropaje exterior, que pueda sacarse, ponerse y cambiarse á voluntad, sino la expansión inmediata que lleva embebida esencialmente el alma del pueblo que la posee. Cervantes, Calderón, Lope, León, Quevedo viven y palpitan todavía en las voces, modulaciones y giros de la lengua castellana, la cual sólo podrá ser natural instrumento de los pueblos que, si bien modificadas, conserven substancialmente índole ó afinidades españolas. Si Echeverría quiso renegar de esta índole y de estas afinidades naturales, debió ser lógico, y renegar también del idioma que es su consecuencia necesaria, proponiendo que hablásemos en francés ó en quichua. Y no se alegue la quimera de formar un nuevo dialecto desprendido del castellano: la historia nos enseña que de los idiomas formados y fijados sólo pueden salir *jergas* informes. Nosotros, pues, debemos optar uno de estos tres términos: ó el castellano (perfeccionado y colorido de diverso modo, si se quiere, pero incólume en su índole y esencia), ó el

francés, ó la *jerga* (esto es, el francés en castellano)... Creo que nos quedaremos con la última.

Á la influencia del romanticismo se debe también el que los personajes principales de *La Cautiva*, Brian y María, en vez de seres reales de nuestros campos, sean entes ideales y vaporosos, y por añadidura, permítame Vd. la expresión neta, amancebados. Eso era más *poético*, según el falso idealismo romántico-bohemio. Aun la tan admirada descripción del *Desierto* carece, á mi juicio, de suficiente colorido local. Esa pampa no es tan *pampa* como yo quisiera, pues predominan los rasgos del desierto *en general*. Cierto que esto es causado, en parte, por el objeto descrito (no me refunfuñe), en sí mismo vago, sin líneas, sin contornos, sin *diferencias*, aunque solemne; y que la pintura local de la pampa se acentúa en el curso de la obra.

Vd. también ha escollado en esa dificultad, y más que Echeverría, en su poesía *La Pampa*, composición insegura de principiante, por otra parte muy estimable.

Apresúrome á añadir á lo que sobre Echeverría dejo dicho, que todo ello no amengua el alto mérito de este escritor insigne, pues no fué culpa suya, sino de su tiempo. La libertad en el arte vestía entonces traje romántico, y, para nosotros, francés, y era muy

difícil, si no imposible, reparar en la vestidura de tan suspirada señora, y acertar á dejarla en carnes, como hubiera sido menester.

Esto último es justamente lo que Vd. ha hecho, y al afirmarlo, no creo dirigirle un elogio á expensas de su respetable antecesor y maestro, pues florece Vd. en época más serena y mucho más propicia á la verdadera libertad del arte. Á Echeverría la gloria de la iniciación de una grande obra; á Vd. la de haberla depurado y perfeccionado. No obstante conocer Vd. y estimar, como toda persona de buen gusto, la literatura francesa, es el único poeta de nuestro país, que, de Echeverría acá, no se ha dejado dominar por su influjo. Ni el más leve soplo francés corre por las delicadas páginas de su libro. Tampoco hay en él nada italiano, nada inglés, nada alemán. En cambio, sin que Vd. lo haya solicitado (quizás desconociéndolo), y con sólo dar libre rienda á su naturaleza americana, á su carácter argentino, tiene su libro no poco de andaluz, patente en el ritmo blando y voluptuoso de sus versos y en su riquísimo colorido. De ahí que maneje Vd. con tanta pureza, soltura y gallardía el castellano. Vd. lo conoce y cultiva como pocos entre nosotros, y en sus voces y en sus giros halla naturales ánforas su altivo pensamiento. Vd. piensa, con Victor Hugo, que *toda innovación*

contraria á la naturaleza de nuestra prosodia y al genio de nuestra lengua, debe ser señalada como un atentado á los primordiales principios del gusto, y juzga, con el mismo ilustre poeta, que *des fautes de langue ne rendront jamais une pensée,* y que *le néologisme n'est qu'une triste ressource pour l'impuissance.* IMPOTENTES : hé ahí el dictado que merecen los que, para alhagar y cohonestar su pereza ó su ignorancia, desfiguran y corrompen nuestro idioma, en nombre de un pensamiento que se apellida moderno, original y atrevido, siendo en realidad menesteroso y raquítico.

En un país de imitación francesa, como el nuestro, esa independencia de literaturas extranjeras contemporáneas debía necesariamente acarrear á Vd., y le acarreó, el más injusto y menos meditado de los cargos. Se dijo, en efecto, que se negaba Vd. á nutrir su espíritu con la savia de los grandes maestros, para esterilizarse en un aislamiento oscuro y funesto, por contrario á la índole cosmopolita de nuestro país. Poca agudeza crítica demuestra tan manifiesta injusticia. Recibimos, es cierto, muy diversos elementos é influencias, y necesitamos de la inmigración para engrandecernos ; pero á condición de asimilárnosla y fundirla en nuestra propia nacionalidad. Las naciones, como los individuos, sólo valen y sig-

nifican algo por su carácter, por su personalidad. Un país sin sello propio es como un escritor sin estilo: no es nadie. El cosmopolitismo no ha engendrado nunca, no engendrará jamás nada fecundo, ni en política, ni en literatura.

Ahora bien, porque nosotros, como nación, desconozcamos estas verdades y borremos aturdidamente nuestro sello nacional, entregándonos á merced de extranjeros vientos, ¿es razonable exigir que procedamos de idéntico modo en literatura? ¿Hemos de amontonar errores sobre errores? ¿No será, más bien, digno de alabanza quien como Vd., por impulso de su espontaneidad artística, se rebele literariamente contra esa tendencia fatal y esterilizadora? Es ridículo querer reducir al artista á ser cómplice pasivo de todos los errores de su país y de su época. No niego que sea muy difícil, si no imposible, en las actuales circunstancias, un arte verdaderamente nacional entre nosotros: afirmo sólo que el arte, ó es nacional, ó no es arte natural y fecundo; y que es alta empresa reaccionar, como Vd. lo hace, contra un mal de circunstancias de que, en gran parte, nosotros mismos tenemos la culpa.

Por lo demás, Vd., lejos de aislarse y esterilizar su espíritu, le ha nutrido con los más exquisitos manjares, le ha bañado en las más puras y nativas

fuentes, en las limpias aguas de la literatura hebrea y la literatura griega. Hé ahí la poderosa savia que ha levantado su espíritu á la casi inaccesible esfera de la sencilla hermosura. Beber inspiraciones en las literaturas extranjeras contemporáneas, distantes ya de la fuente común, es siempre peligroso, y casi siempre fatal; beberlas en las fuentes mismas, donde se contienen los elementos iniciales de nuestra propia civilización y de nuestra raza, es siempre saludable y fecundo. " De todos los libros que corren en manos de los hombres, afirma exclusivamente Víctor Hugo, sólo dos deben ser estudiados por él: Homero y la Biblia. Ello consiste en que estos dos libros venerables, los primeros de todos por su fecha y su valor, casi tan antiguos como el mundo, son ellos mismos dos mundos para el pensamiento."

Vd. lo comprende así, y por eso, con ser tan americano, antes de comenzar á *Rosa*, que será su obra maestra, se dió Vd. con empeño á releer autores griegos. Por eso dice Vd., hablando de su Musa:

No es romántica, amigos,
Como decís, la niña;
No descolora con vinagre el rostro,
Ni en derredor de los sepulcros gira.
. . . .

Aún hierve entre sus venas
Roja sangre latina,
Mas calentada por el sol de fuego
Que en la bandera de los Andes brilla.

Hé ahí toda una doctrina artística. Lejos, pues, de ser un áspero salvaje americano, quiere Vd. fundir en la poesía argentina los dos elementos de belleza más valiosos que se conocen: el griego y el bíblico. Concibe Vd. el arte á la manera helénica, y suena en sus versos el beso del Cantar de los Cantares, sin que ello ofusque en lo más mínimo, su enérgica espontaneidad americana, pues los rayos de aquellos soles soberanos, se han disuelto en su sangre y corren por sus venas.

He dicho que concibe Vd. el arte á la manera griega, y necesito probarlo, no sea que tal afirmación se atribuya á mi consabida *neurosis*.

Todo el mundo sabe que lo que fundamentalmente distingue el arte griego del arte cristiano, es la tendencia á lo exterior y sensible, á la línea al relieve escultural, del primero, en tanto que el segundo prefiere los vagos dominios del espíritu, lo interno y psicológico. Las demás diferencias entre uno y otro arte, varias é importantes, sin duda, no son sino secuelas de esa diferencia primordial. Esas secuelas son, tocante al arte griego, un gran sello de

proporción y armonía, una marcadísima inclinación á herir la imaginación con formas vivas y tangibles, á determinarlo todo reduciéndolo á imagen, y huyendo con horror de lo abstracto é incoloro; cierto plácido reposo, y el dar al arte grandísima importancia dentro de sí mismo, sin necesidad de convertirlo en arma de combate. Y es lo más particular del caso, que, aun dentro de la civilización cristiana, los poetas y artistas de raza, aun los más religiosos, aun los más ajenos á los remedos y amaneramientos pseudo-clásicos, han concebido el arte de idéntica manera, y se han sentido irremisiblemente impulsados á bañar su espíritu en la concepción griega de la belleza. Así León, que acertó á unir como nadie el espíritu cristiano de que se hallaba impregnado, con las cualidades del arte clásico; así Andrés Chénier, tan elogiado de los mismos románticos; así Byron, que asegura preferir la armonía y proporciones elegantes del Partenón, á la colosal grandeza de las pirámides de Egipto, y cuyo amor por Grecia rayó en culto religioso; así Goethe, que acusa al cristianismo de haber destruido la perfectísima armonía entre el espíritu y la forma, entre el cuerpo y el alma, y cuyos apetitos plásticos están de bulto en estas palabras suyas: " Debíamos hablar menos y dibujar más. Yo quisiera desprenderme absolutamente de la

palabra y no hablar sino dibujando, como la naturaleza, creadora de todas las formas"; así Fóscolo, así Leopardi, así Swinburne, así el psicólogo Campoamor, quien, sin ser clásico, afirma que "el arte será siempre pagano"; así el gran ortodoxo Menéndez y Pelayo, griego en arte hasta la médula de los huesos; así el gran revolucionario Carducci, pagano crudo en el fondo y en la forma, quien, no contento con exclamar: *Odio l'usata poesia*, ni con añadir pasmosamente:

A me la strofe vigile, balzante
Co'l plauso e il piede ritmico ne' cori:
Per l'ala a volo io colgola: si volge
Ella e repugna;

escribe un himno á *Satanás*, que es, en parte, un himno al mundo de los sentidos.

Ahora bien, es imposible no hallar en la obra poética de Vd. cierta comunidad con todos esos artistas de sangre pura, y la concepción de ese arte divino, sellado eternamente á los profanos. En Vd. se halla la poesía *como escultura y,* sobre todo, *como pintura,* casi nunca *como música.* La línea, el relieve, la imagen son los señores absolutos de sus versos. El lenguaje de la inteligencia pura, el lenguaje

abstracto, el alegato, el utilitarismo, el filosofismo, el *trascendentalismo*, corruptelas modernas de la poesía, brillan por su ausencia. Su libro es un templo elevado al arte puro, y con todo eso trascendentalísimo por alta manera, pues ha sacado Vd. el mármol para sus estatuas de la fecunda cantera de los sentimientos eternamente intensos y humanos: la patria, la familia, el amor, tales como son naturalmente sentidos por un argentino de raza latino-española. Jamás se hunde Vd. en profundidades psicológicas; lo interior del espíritu lo manifiesta constantemente por signos exteriores: un gesto, una actitud, un movimiento. Veamos algunos ejemplos tomados al acaso.

Sorprende el poeta á una joven meciendo *ingenuamente* un nido de boyeros. ¿Qué hará? ¿Se hundirá en el alma de la inocente niña para *estudiar* allí sus instintos maternales? Nada menos que eso. Se contentará con ponernos *la acción* ante los ojos, y hará otro tanto con el sentimiento de vergüenza que sucede á la sorpresa. Hace bien, nosotros nos encargamos de sacar las consecuencias....

— "¡Ah, no duermen!" se dijo, y con la pala
Ingenuamente se entregó á mecerlos...
Pero vióme de pronto, y encendida
Abandonó su empeño.

Sucede desde ayer que mi vecina,
Al volver lentamente de regreso,
No me quiere mirar, ni me amenaza,
Como antes, con el dedo.

En otra poesía llega el amante adonde está su amada: ¿ nos *explicará* el poeta los sentimientos de ambos ? No, los *pintará* en sus acciones :

No bien llega, el labio amado
Toca la frente querida
Y vuela un soplo de vida
Por el ramaje callado...
Un ¡ ay ! apenas lanzado,
Como susurro de palma,
Gira en la atmósfera en calma ;
Y ella, fingiéndole enojos,
Alza á su dueño unos ojos
Que son dos besos del alma.

¿ Recuerda el poeta el objeto de su amor perdido ? Se lo imaginará así :

Aún sueño verla *inclinada*
En la gredosa colina,
Donde en las tardes de Octubre
Iba á juntar margaritas.

Las agrupaba en su seno,
Luego á mi encuentro venía,
De su sombrero de paja
Volando al aire las cintas.

— "Son para ti," muchas veces,
Burlándose, repetía;
" ¿ Ves ? las muy rojas son tuyas ;
Estas más claras son mías. "

¡ Qué modo tan sobrio, tan artístico, tan *pagano,* de pintar, en la última estrofa, el amor de la blancura á la blancura, que diría Guido !.

Rinde el poeta el corazón de su amada, ¿ le dirá ésta que le ama ? ¿ Se perderá en vaguedades idealistas ? No : la joven le dirá simplemente: *Tómala, es toda tuya,* entregándole la encendida rosa que poco antes prendiera á sus cabellos.

Hé aquí ahora algunos ejemplos de sus tendencias esculturales y pictóricas :

"Cuidado con los nidos ", nos decía
Mi madre, en el umbral ;
Pero digan horneros y zorzales
Si les valió la maternal piedad.

Lejos ya de su vista, *á un algarrobo*
Trepaba el más audaz,
Y con los ojos de mil ansias llenos,
Esperaban en grupo los demás.

. . . .

En agitado, en revoltoso grupo,
Y alegre confusión,
Los juncales rozando de la orilla,
Con mis hermanas navegaba yo.

Una, los brazos en el agua hundiendo,
Tendíase á estribor,
Y sonreía á la rizada espuma
Que la canoa abandonaba en pos.

Otra, impaciente, á la inclinada borda
Lanzándose veloz,
Entre sus manos victoriosa alzaba
Del camalote la celeste flor.

Esto se ve.

Todos sus recuerdos del hogar son una sucesión de cuadros. Podría multiplicar los ejemplos, sin más trabajo que el fijar la vista en cualquier página de su libro; pero creo que son bastantes los aducidos para probar plenamente mis afirmaciones.

Empero, á ese paganismo artístico, no une Vd., como Carducci, la cruda aspereza de sabor materialista y sensual, propia de la civilización pagana. Por lo contrario, Vd., cediendo al blando influjo del cristianismo, impregna su concepción artística de aroma espiritual, delicado y puro.

Sea el artista tan cristiano, tan espiritual, tan psicólogo como quiera: ello será muy propio de nuestra gran civilización cristiana; pero á condición de que lo espiritual y psicológico lo haga tangible por la línea pura y esbelta, y lo abrillante por el color.

Así entiendo, así ha de entenderse, á mi juicio, el clasicismo moderno.

Una vez establecida la filiación artística de su obra, las corrientes que sigue su numen, quiero manifestar á Vd. cuáles son, á mi entender, sus cualidades individuales, las que le dan sér y personalidad propia. Ellas consisten, principalmente, en un grande amor á la naturaleza corpórea (todavía su paganismo) y en una apasionada ingenuidad de sentimiento y de expresión. Cuando un viento suave vuela por su frente, Vd. *siente* íntimamente en ella una secreta caricia de la augusta madre, y en el aliento del pampero cree Vd. percibir el vigoroso impulso de la naturaleza patria, que le invita á exclamar con altivez: *¡Soy argentino!* La hierbecilla más insignificante es para Vd. objeto de secretísimo deleite. Este amor de la naturaleza, desde sus grandes conjuntos hasta sus menores detalles, comunica á sus poesías una verdad de observación natural y una agreste fragancia absolutamente únicas entre nosotros. Vd. nos da por vez primera, y de un modo admirable, como el insigne Pereda en España, el *sabor de la tierruca,* que es el más deleitoso de todos los sabores. Y aun es de admirar que no dé Vd. nunca en el escollo que suele ofrecerse á este culto ardiente de la naturaleza; escollo de que no escapó Wodsworth :

la prolijidad de las descripciones, el abuso de la observación menuda.

Son también cualidades suyas el orden de la composición y el esmero en la ejecución; el tomar el arte como labor seria del espíritu, no como frívolo pasatiempo ó inspiración repentina y desordenada. Sabe Vd. que no se necesita ser incorrecto ni desmañado para ser poeta de inspiración ingenua y vuelo atrevido. Los que lo ignoran, los que suponen entre esas cualidades un antagonismo absurdo, y están siempre prontos á mirar ceñudamente todo esmero, todo arte, toda lima, como reveladores de afectación y de esfuerzo, son siempre los *impotentes*, los que no aciertan á crear nada original y propio arrancado de sus entrañas (cosa que ha costado siempre sudores á los más insignes artistas), nada correcto ni inspirado. Estos tales, de quienes ya hace fecha que se burló Quintiliano, y que pertenecen al gremio que Hugo llama *de los incompletos*, hacen de cada defecto un mérito, de cada delirio un portento, de cada barbarismo un rasgo de genio. Dentro del sentido común, son gente al agua. Ignoran que el esmero y la lima, si bien son á veces el único asilo de los desheredados de la inspiración, de los pedantes del bando opuesto, nacen, en los verdaderos artistas, de una organización exquisita, cuya sed de hermosura con

nada se satisface ni contenta, por lo cual, después de haber concebido *en grande*, aspiran á modelar y cincelar la palabra que ha de expresar sus concepciones, con el mismo diligente empeño con que el escultor modela y cincela el rico mármol de sus estatuas. Vd. no sólo *planea* sus composiciones en general, sino también cada una de sus estrofas, haciendo que presente un todo armónico y de interés creciente. Sirva de ejemplo la segunda de estas admirables décimas :

Cuentan que en noche de aquellas,
En que la Pampa se abisma
En la extensión de sí misma
Sin su corona de estrellas,
Sobre las lomas más bellas,
Donde hay más trebol risueño,
Luce una antorcha sin dueño
Entre una niebla indecisa,
Para que temple la brisa
Las blandas alas del sueño.

Mas, si trocado el desmayo
En tempestad de su seno,
Estalla el cóncavo trueno,
Que es la palabra del rayo,
Hiere al ombú de soslayo
Rojiza sierpe de llamas,

Que, calcinando su ramas,
Serpea, corre y asciende,
Y en la alta copa desprende
Brillante lluvia de escamas.

Si tales son sus cualidades, ¿ cuáles son sus defectos ? Dentro de la esfera que á su talento poético corresponde, pocos y accidentales. Á veces abusa Vd. del color, con detrimento del dibujo, y no combina convenientemente los matices. La misma riqueza de su paleta le ofusca entonces, haciéndole faltar á la debida economía. Otras veces su verso resulta alicaído y débil. Parece, en esos momentos, que su Pegaso, obedeciendo á un abatimiento interior del jinete, estira el pescuezo y desmaya las orejas; pero no tarda la espuela en hacerle recobrar todos sus bríos. En ocasiones, chocado Vd., sin duda, de nuestra falta de espíritu americano, incurre en un americanismo exagerado, como cuando pronuncia con orgullo el nombre de *Atahualpa*, cual si se tratara de cosa propia. Créame Vd., amigo : si ese indio valiente resucitara, y contara con poder suficiente para ello, no tardaría en arrojarnos á nosotros, incluso Vd. con todo su americanismo, al otro lado de los mares. Y lo peor es que procedería perfectamente, el muy bárbaro.

Yo desearía, pues, que ese amor que Vd. malgasta en los indígenas americanos, lo acumulara Vd. al que ya siente por su tradición y por su raza.

Viniendo ya á sus composiciones en particular, yo estimo como superior á todas su canto á Echeverría. Y lo estimo así porque creo que ha vaciado Vd. en él todo su amor patrio, toda su alma, lo cual no sucede en tanto grado en *La muerte del payador,* que se le da por rival afortunado, y que á mi juicio le sigue en mérito. *América*, salvo algunas estrofas admirables, se me figura un derroche de imaginación y colorido. Ésta y *La Pampa* son hijas de impresiones demasiado irreflexivas para llegar á ser verdaderas obras de arte. Ha pagado Vd. tributo en ambas á esa mal llamada espontaneidad que he combatido anteriormente. Más que creaciones libres y serenas del espíritu, semejan descargas eléctricas de sus nervios. Es, sobre todo, de sentir que haya escrito Vd. *La Pampa* siendo principiante todavía. ¡ Con qué verdad nos la describiría Vd. hoy ! Y no que falte en ella gran verdad de impresiones, ni luz rembrandt en algunas estrofas, sino que carece de lo que abunda en sus demás composiciones, de colorido local.

Entre sus poesías íntimas debo citar, como verdaderas joyas, *En la ribera,* sobre la que ya tuve

ocasión de escribir un juicio especial; *El hogar vacío*, que no es posible leer con ojos secos; *El hogar paterno*, en que ostenta Vd. cualidades pictóricas de primer orden; *Adolescente*, á mi entender, una de las mejores del libro, visión de un tiempo feliz, empañada por las lágrimas del dolor presente; quejido hondo y melancólico que oprime el corazón; *Las quintas de mi tiempo*, en que Vd., verdadero poeta, vuelve con amor los ojos á lo pasado, que, como todo lo que muere, se viste de cierto tinte ideal que no sabrán nunca sentir los espíritus prosaicos, siempre enfrascados en lo material y presente, sudorosos y jadeantes perseguidores de utilidades plebeyas; y por último, la deliciosa *Flor del seibo*, que Vd. me ha hecho el insigne honor de dedicarme, colmando la medida de su bondad é indulgencia al colocar versos míos á su frente.

Con el nombre de *Santos Vega* figuran en el volumen tres *Tradiciones argentinas* que forman serie. Son ellas una nota característica, que no podía faltar en la obra de un poeta tan nacional como Vd.

Quizá no haya en toda América un país más escaso de tradiciones y leyendas populares que el nuestro. En otros puntos del continente las hay numerosas y bellísimas del tiempo de la conquista. En cuanto á las leyendas puramente indígenas, no

pueden tener para nosotros un interés particular.

De las pocas tradiciones que tenemos, Vd. ha aprovechado la más interesante, así por la rica veta de poesía que encierra, como por el estrecho lazo que la une á nosotros, al más poético y digno de nuestros tipos populares: el gaucho. Refléjase, además, en *Santos Vega*, de una manera espontáneamente simbólica, el gran período de transición, aún no cerrado para nosotros, de la vida poética y sencilla, casi primitiva, de la Pampa, al refinamiento de las grandes agrupaciones sociales, al espíritu de cultura y mejoras materiales, á la vida normal y fija, y á la vez agitada y febril, de la civilización moderna. Ese espontáneo simbolismo se advierte en varios pasajes de sus *Tradiciones*:

Cuando la tarde se inclina
Sollozando al occidente,
Corre una sombra doliente
Sobre la Pampa argentina.
Y cuando el sol ilumina
Con luz brillante y serena
Del ancho campo la escena,
La melancólica sombra
Huye besando su alfombra
Con el afán de la pena.

Esa sombra melancólica, que huye ante la luz del

sol, es Santos Vega, á quien Vd. da el verdadero carácter mítico, fantástico, que tiene en la imaginación popular, carácter que, como ya se ha observado, ha sido desconocido y falseado por quienes antes de Vd. han querido explotar esa mina. En la *Tradición* segunda, un *remolino* interrumpe el canto del payador, y la composición termina con esta bien significativa estrofa :

> Luego, inflamando el vacío,
> Se levantó la alborada,
> Con esa blanca mirada
> Quc hace chispear el rocío.
> Y cuando el sol en el río
> Vertió su lumbre primera,
> *Se vió una sombra ligera*
> *En occidente ocultarse,*
> Y el alto ombú balancearse
> *Sobre una antigua tapera.*

De ahí que presente Vd. constantemente en escena á Santos Vega al declinar la tarde, ó bien ya entrada la noche. Por eso escribe :

> " Yo soy la nube lejana
> (Vega en su canto decía)
> Que con la noche sombría
> Huye al venir la mañana ;
> Soy la luz que en tu ventana

Filtra en manojos la luna ;
La que de niña, en la cuna,
Abrió tus ojos risueños ;
La que dibuja tus sueños
En la desierta laguna. "

El simbolismo está todavía más manifiesto en la tradición tercera y última, titulada, *La muerte del payador,* que es sin duda la mejor de las tres, y una de las mejores composiciones del volumen. En ella, mezcla soberbia de himno y de lamento, muere Santos Vega, después de ser vencido por el profético canto de su formidable adversario, en el cual palpita nuestro afán de engrandecimiento, de bullicio, de vida.

En esta magnífica poesía suya, se ve hundirse el sol en el ocaso, cuyos tibios y melancólicos rayos impregnan el alma de tristeza infinita, y romper á la vez en el oriente otro sol circundado de lampos y esplendores. El contraste está magníficamente concebido y artísticamente ejecutado.

Esta tradición demuestra lo que ya observé antes, que la exageración de su americanismo no es más que el natural resultado del menguado cosmopolitismo que nos infesta. Cuando éste no está presente á su espíritu, Vd. no tiene inconveniente alguno en tri-

butar su aplauso á la nueva vida que nos trae la inmigración europea. No es difícil comprender, sin embargo, que la simpatía secreta del poeta está más con el viejo Santos que con Juan sin Ropa. Es propio de toda alma íntimamente poética, amar más, *sentir* más lo que muere que lo que nace, el crepúsculo que la aurora; y en tanto mayor grado, cuanto lo que se va es esencialmente poético, y lo que viene suficientemente prosaico.

Por lo demás, el simbolismo de estas *Tradiciones* no daña en lo más mínimo á su espontaneidad, á la perfecta armonía entre la idea y la forma, imposible en la poesía reflexivamente simbólica, pues el símbolo se desprende virtualmente, en este caso, de la misma poética superstición que les sirve de base.

Todo esto significa, en suma, que ha dado Vd. con la única veta de poesía épica posible en nuestro país y en nuestro tiempo: veta accidental y limitadísima, que sólo refleja aspectos parciales, pero la sola que, como la de *El Estudiante de Salamanca*, contiene la materia épica espontánea difusa en nuestra civilización, y puede ser naturalmente depurada y transformada en arte. Estas tres tradiciones forman el vínculo más estrecho que une su libro con el *medio ambiente* en que se produce.

La patria; dentro de la patria, el hogar; dentro

del hogar, el amor; todo ello llevado en ofrenda al arte exquisito y puro: tal es la síntesis de su libro.

Pero, ¿cómo siente Vd. cada una de estas cosas?

Creo no engañarme al afirmar que, por más que la idea de *patria* sea una idea complexa, ama Vd. principalmente en ella las tradiciones gloriosas y los grandes hombres que las encarnan, por un lado, y por otro, su naturaleza corpórea. Eso es lo que resalta en sus versos de una manera evidente, y ahí suena la nota más vibrante y varonil de su poesía.

El hogar es para Vd. un culto, un santuario secretísimo, engendrador, conservador y reanimador del fuego sagrado de todas las grandes virtudes, de todos los nobles afectos, de todas las santas creencias. No sé si son éstas en Vd. muy hondas y seguras, cosa difícil en los tiempos que corren; pero es lo cierto, que ese culto del hogar, infundiéndole piadosos respetos, le ha preservado en todo tiempo de incurrir en esas vulgares, intemperantes y agrias declamaciones anti-religiosas, tan del gusto de los escritores populacheros y tan ajenas á la verdadera poesía. Aun en el caso de que todo fuera ilusión, juzga Vd. que es un crímen, peor todavía, una torpe bajeza, empeñarse en arrebatar esas ilusiones á los que las acarician, para darles en cambio frías verdades materiales que dejan sin objeto las más nobles, ele-

vadas y puras aspiraciones del alma. ¡Y para ello se tomará por instrumento á la poesía! ¡Bendito sea ese caliente nido que de tanta abominación le ha preservado! Su libro de versos será, por ello, el libro predilecto de todos los hogares honrados.

En cuanto al amor, no es en Vd. un afecto avasallador y enérgico, sino un melancólico recuerdo de adolescente. Se ve, desde luego, que no dirige Vd. sus cantos eróticos á una persona viva, dueño de su corazón viril, sino á una *cara memoria*, cuyo objeto fué el aguijón de sus casi infantiles impresiones de ese género. Todas sus poesías amatorias están inspiradas por ese recuerdo único. En *En la ribera*, el murmullo del agua le suena como un eco de

El leve susurrar de su vestido.

En *El hogar vacío,*

Las limpias aguas del raudal cercano

le hacen imaginar

Que van llorando por su dueño ausente;

y mira como efecto de su pérdida irreparable el que rueden por los patios

Las hojas arrancadas
De aquel naranjo que tu edad tenía;

En *Primavera* recuerda el momento en que, para entregársela, desprendió la rosa de sus lucientes cabellos, del mismo modo que la guirnalda de seibo en la poesía de este nombre; y, por último, en *Adolescente,* que lo dice y resume todo, exclama, haciéndonos recordar el hondo acento elegíaco de Ruiz Aguilera:

¡ Lejos se oculta á mis ojos,
Lejos se oculta mi vida,
Copo de espuma llevado
Por las corrientes dormidas !
Su blanca imagen las horas
De mi pasado ilumina
Vagando lejos, vagando
Por las barrancas floridas.

....

Y en su inocente recuerdo
Mi pensamiento se abisma.

Este recuerdo esfumado y tenue da á su poesía amatoria unción y suavidad delicadísimas; pero nótase en ella la falta de una manifestación intensa, decidida y varonil del drama íntimo de su espíritu, manifestación tan bien templada cuando vibra en

sus versos el sentimiento patrio, y que sólo será posible en la esfera de sus afectos secretos cuando su amoroso recuerdo de adolescente se trueque en pasión viva de la edad viril. Permítame Vd., pues, amigo mío, le diga, á riesgo de meterme en honduras, que sería bueno se enamorase Vd. *fuerte*, pues ello, sin cambiar substancialmente su poesía, la modificaría, haciéndole presentar nuevos, luminosos é interesantísimos aspectos.

Volviendo á la síntesis de su libro, no faltará quien halle estrechos sus horizontes, por aquella vulgaridad de que en él se señalan límites y fronteras. Los que tal digan no se habrán dado cuenta de lo que significan las palabras *arte, belleza.* El arte es manifestación de belleza, la belleza se manifiesta en la forma, la forma necesita límites y contornos, so pena de dejar de ser forma y convertirse en abstracción. Esto es claro como la luz; pero se hace necesario repetirlo á los que hacen una Babel de sus ideas. Además, sólo un absurdo cosmopolitismo puede hallar estrecha la idea de *patria* y soñar, para los siglos futuros, con una sola patria para toda la humanidad. Los que tal piensan miden la grandeza, no por la intensidad, sino por la extensión. Tanta superficie más, tanta mayor grandeza. ¡Grandeza de tamaño material, grandeza aritmética! Es preciso no cono-

cer el corazón humano para ignorar que todo lo que el amor gana en extensión lo pierde en intensidad, y que, si es posible amar profundamente á una agrupación determinada, unida por vínculos tradicionales, por glorias comunes, por comunidad de religión ó de lengua, no lo es amar del mismo modo al mundo entero. Digan lo que quieran, nosotros no nos hemos de meter nunca en el corazón á los chinos. Ahora bien, si es evidente que sólo los amores y entusiasmos profundos saben engendrar grandes acciones, es fuerza, ó renunciar á estas grandezas, ó rechazar el cosmopolitismo. Por mi parte, rechazo el cosmopolitismo.

Una última cuestión: su libro de Vd. ¿es un *hecho natural* en nuestro país? Seguramente. Es una digna manifestación artística de una nación joven, que se levanta llena de bríos y aspiraciones. Pero, por otra parte, ¿cómo explicar la formación de una obra poética inspirada por el sentimiento patrio, en un país mortalmente aquejado de cosmopolitismo, y falto, por ello, de vigoroso espíritu nacional? ¡Ah! hé ahí el elemento espontáneo del artista, que no cuenta entre los fenómenos de la historia natural, pero vive en el misterioso santuario del alma. Hé ahí lo impalpable, que escapa y escapará siempre al análisis científico, y que ocupa, por eso mismo, la cúspide del

arte. Por lo demás, el mismo poderoso soplo de *sentido* patriotismo que circula por las hojas de este volumen, sirve, por contraste, para reconocer la enfermedad de la época.

He concluído. Ya era tiempo. Mucho más pudiera decir acerca de sus poesías; pero me guardaré muy bien de abusar más largamente de su paciencia. La ya extrema extensión de esta carta acháquela Vd. á la importancia que atribuyo á su libro, que es, en mi sentir (sin que esto sea desconocer el mérito de apreciabilísimos ensayos), el primer libro de versos que, desde los de Guido Spano y Ricardo Gutiérrez, viene á *formar literatura*, y destinado á vida duradera y fecunda. *A tout seigneur, tout honneur.* A Vd., le considero, si no el mayor, el más completo de nuestros poetas, y, en cuanto la índole de estos tiempos lo admite, nuestro poeta nacional.

Saluda á Vd. afectuosamente su cordial amigo

CALIXTO OYUELA.

Buenos Aires, Mayo 25 de 1885.



MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

SUS POESÍAS

" El que quiera saber cosas nuevas,
" que estudie libros viejos. "
(Palabras de CARLOS GUIDO Y SPANO.)

FUÉ siempre propio de todo artista de valía el traer elementos nuevos al arte á que consagra su inteligencia y sus afanes. El arte es así constantemente enriquecido por los diversos modos que cada cual tiene de sentirlo y comprenderlo, y de poner de manifiesto, por medio de la forma, la belleza que su mente concibe. Pero para ello es necesario que el artista sea capaz de sentir poderosamente la belleza, y entónces, si acierta á manifestarla con ingenuidad y pureza, habrá traído al arte, como antes

decía, un elemento nuevo. Y esto que digo de lo fundamental en el arte, se aplica igualmente á sus más exteriores manifestaciones. En efecto (viniendo á la literatura), en cada país, en cada época, existe un círculo de expresiones convencionales, acreditadas tal vez por escritores de fama, y tomadas de sus obras, que por motivo del continuo tributo á que se las somete, acaban por perder su primitiva fuerza y energía. Bien, pues, una de las cosas que más distinguen á un escritor original y por cuenta propia, es el abandono de esas formas, giros y expresiones convencionales, que él sustituye por otras nuevas, más íntimamente en consonancia con la naturaleza de su espíritu.

Si á esta piedra de toque sometemos las cualidades que como artista nos ofrece Menéndez y Pelayo, en su tomo de poesías recientemente publicado en Madrid, en edición elegantísima, el resultado no puede ser más favorable para el ilustre escritor santanderino.

Pero se dirá : ¿ cómo puede ser esto cierto, siendo así que Menéndez es ante todo adorador fervoroso de la belleza antigua, y por tanto de las antiguas formas ? ¿ cuando en el último tercio del siglo XIX no tiene embarazo alguno en proclamarse clásico á carta cabal ? Por la sencilla razón de que Menéndez en-

tiende por manera altísima el clasicismo, y no como la turba de los literatos lo entiende. Porque para ser clásico como él lo es y quiere serlo, no se han de imitir servilmente las antiguas formas, surgidas espontáneamente del espíritu, creencias y costumbres de los pueblos que las crearon; sino que es menester infiltrar en las que libremente broten de nuestro corazón é inteligencia, el espíritu, esto es, las cualidades que dieron á aquéllas su eterna y transparente hermosura. Esto lo ha expresado admirablemente Menéndez diciendo que debemos echar *añejo vino en odres nuevos*. Es, pues, posible ser nuevo y viejo á un mismo tiempo, uniendo en fecundo lazo lo que de lo antiguo se desprende por su virtud de eterno é imperecedero, con lo que se agita y hierve y fulgura en el olear incesante de la vida contemporánea.

Mucho se ha adelantado en la poesía castellana respecto de la forma externa. El mecanismo de la versificación ha alcanzado en nuestros días tanto primor y cultura, que no es raro el ver á cualquier escritor mediocre hacer versos más sonoros (como que suenan á hueco) y mejor construídos que los de fray Luis ó Garcilaso. Empero, la economía de la composición; su rapidez, cualidad eminente del lirismo; la cristalización del pensamiento en formas esencialmente puras y sencillas; en suma, cuanto constituye

el licor generoso de la poesía antigua, y su encanto perenne, tiende á desaparecer, por una parte, en la balumba de filosofismos y de la gárrula y declamatoria vocinglería de nuestro tiempo, y por otra en el derroche y la orgía de imaginaciones calenturientas, para las cuales el paroxismo y la epilepsia son las más grandes manifestaciones de la inspiración poética. Quiera Dios que semejantes desvaríos no lleguen á triunfar definitivamente, y torne á ser el arte el culto de la belleza pura, superior á las divergencias de sectas ó de partido; intensa y animada, al par que alta y serena.

El clasicismo español adoleció siempre de dos vicios capitales: el ser de segunda mano, y el de convertirse á menudo en imitador servil de los modelos que en mayor estima se tenían. Este clasicismo era esencialmente latino, y como la literatura romana, en todo lo que tiene de grande y hermoso, era á su vez imitadora de la literatura griega, las ondas purísimas de esta última llegaban hasta aquél privadas de su primitiva frescura y transparencia. Y ¡cosa singular! esta mal entendida imitación, esta dependencia excesiva, no provenía, como pudiera creerse, del asiduo y profundo estudio de los autores antiguos, sino, muy al contrario, de la manera superficial y deficiente con que se les manejaba.

En efecto, los líricos españoles, si se exceptúa á Luis de León, en vez de penetrar profundamente, como Chénier, en el espíritu de la antigüedad, se limitaban á imitar ajustadamente sus formas externas, sin distinguir lo que en aquélla había de humano, de lo que era consecuencia de la edad histórica que atravesara, y por lo mismo, meramente relativo y caducable.

Este género de clasicismo que, por lo demás, no se limitó á España, sino que imperó en Italia, Francia, y aun en Inglaterra y Alemania, poniéndose en abierta pugna con el desenvolvimiento natural del espíritu humano, y sus nuevas manifestaciones, acabó por convertirse en un vano y pedante formulismo, calumniador de la pureza y sencillez antiguas, que ni por asomo comprendía, y fué al fin derribado para siempre al empuje violento de la revolución romántica, que estallando en Alemania, tuvo en Francia su más potente repercusión.

Sin embargo, fuera de España, sin duda por la mayor seriedad de los estudios clásicos, no faltaron ingenios de primer orden, que acudiendo á las fuentes primitivas, es decir, á la literatura griega, penetraran su espíritu y le trajeran á nuevo. Baste citar en Francia al incomparable autor de la *Cautiva*, y en Italia á Leopardi y al sombrío cantor de los *Sepulcros*.

No así en España. Allí el clasicismo de segunda mano se tornó de tercera, y á fines del pasado siglo, y á principios del presente, en vez de imitar á Horacio y á Virgilio, se imitaba á Herrera y á Garcilaso. Prueba de ello sea la escuela sevillana que contó á Lista entre los suyos, y cuenta todavía á Campillo. Quintana es una brillante excepción.

En esta situación, y apagado completamente el incendio romántico, que significó para España una nueva explosión de su antigua y genial abundancia poética, aparece un joven sapientísimo en las lenguas y literaturas antiguas y modernas, poseedor de una vasta y sorprendente erudición histórica y filosófica, y para coronamiento y realce de todo esto, dotado de exquisitas facultades artísticas, y de amor profundísimo por la belleza antigua, pura, primitiva, límpida y majestuosa, que como pocos comprende, é íntimamente le penetra y embriaga. Este joven es Menéndez y Pelayo. Los que confunden todo clasicismo en una sola, necia é ignorante condenación, motéjanle de vetusto y reaccionario; mas los que, como el agudo Leopoldo Alas, con ser sectarios avanzados de la renovación incesante en el arte, no por ello desconocen el extraordinario realce que da lo antiguo sabiamente aplicado á lo moderno, esos saludan con alborozo al que, tan magníficamente pertrechado, viene

á ocupar un puesto propio y eminente en la literatura española contemporánea.

No fuera justo, sin embargo (ni Menéndez me lo perdonaría), olvidar que en el presente siglo el clásico escritor montañés ha tenido en España un predecesor tan ilustre como desconocido. Me refiero al malogrado Cabanyes. Los que pagan servil tributo á eso que se llama aplauso popular, nieguen en buen hora su admiración y su cariño á quien nada le debió ni quiso deberle nunca. Por mi parte, siento una fruición íntima é inefable en venerar un nombre no profanado todavía por alabanzas vulgares. Sí, los resplandores de la musa helena iluminaron la mente altiva de este excelente lírico, en cuyos viriles cantos, prematuramente interrumpidos, se siente palpitar el alma de un gran poeta. Menéndez y Pelayo, que viene á sucederle, y á realizar lo que la muerte impidió á Cabanyes, le ha rendido un leal tributo de admiración y cariño en el hermoso canto que se lee al frente de su colección de poesías. También deben contarse como predecesores de Menéndez, en la vía del verdadero clasicismo, á Leandro Moratín y al incomparable Valera, quien ha dado en la poesía muestra brillantísima de su exquisito y hondo sentido artístico.

Una vez trazadas las líneas generales de la obra poética de Menéndez, sus propósitos y tendencias,

vengamos á lo concreto, á fin de ver la manera cómo los ha realizado hasta ahora; cuáles son sus cualidades, cuáles sus deficiencias. Empecemos por su oda á Cabanyes.

Un amor melancólico hacia el poeta catalán, y una grande alteza de pensamiento, son, á mi juicio, las cualidades fundamentales de esta oda:

> ¡ Feliz quien nunca en la inviolada lira
> Al poder tributó venal incienso,
> Ni elevó al solio de opresores viles
> Su profanado canto !
>
> ¡ Feliz quien nunca de la inquieta plebe
> El furor excitó, temió las iras,
> Ni arrastró de su Musa desgarrado
> El manto por las plazas !

Introducción soberbia y digna del libre poeta que la motiva.

Recuerda y fulmina en seguida á los que mancharon los dones de la poesía con serviles lisonjas, y por una transición, tan rápida como natural, exclama hermosamente:

> ¡ Hélade antigua ! generosas sombras,
> Píndaro, Homero, Sófocles, Esquilo,
> Que nunca infieles de la Urania Venus
> Fuisteis al puro culto,

Abrid del templo las doradas puertas,
¡ Paso al virgen mancebo laletano
Que en sus hombros la túnica del genio
Ostenta no manchada !

¡ Dulce Cabanyes ! En humilde tumba
Cubre tus restos el materno suelo:
Sobre ella vela el numen de la lira...
El de la gloria duerme.

Hace luego una rápida y artística reseña de los principales cantos de Cabanyes, y al recordar su prematura muerte, dice entristecido :

Joven moriste... Apenas á la vida
Se abrieron ¡ ay ! tus penetrantes ojos:
Joven sucumbe el que los dioses aman.
¡ Triste ley de los hados !

Recuerda entonces los claros ingenios muertos, como él, en sus mejores años, y añade :

Jóvenes todos... como tú, Cabanyes,
Vieron pasar en desplacer sus días,
Con el estigma del dolor impreso
En sus alzadas frentes.

No fué en la tierra el fin de tu camino ;
Aura del cielo enderezó tu nave
A las de paz espléndidas moradas
Donde inmortal reposas.

Estrofas de entonación y alteza admirables. En suma, lo bien sentido de este canto, su rapidez lírica, sus nobles pensamientos, su serenidad, su tersura de estilo, lo hacen, en mi sentir, uno de los mejores de la colección.

Notable es también, y una de sus más vastas y brillantes inspiraciones, la epístola á sus amigos de Santander, con motivo de haberle regalado la *Bibliotheca Graeca*, de Fermín Didot. Resplandece en ella el amor ardiente de Menéndez por la belleza pagana, y la manera amplia y profunda como la siente y comprende. Vése á la vez su entusiasmo por la familia greco-latina, y su airado desdén, hijo, no de la ignorancia, sino de la pasión, por el nebuloso genio alemán; y á todo ello enlaza armoniosamente su amor patrio, y su regocijo por la opulencia comercial de Cantabria, en cuya frente anhela ver unidos el lauro del comercio y el de las bellas artes. Da así amplitud, solidez y trascendencia á su concepción poética.

Obsérvese su alborozo, ingenuamente expresado, al recibir los amados libros:

¡ Qué dicha, qué placer, cuánto tesoro!
¡ Gracias, amigos! Ya mi estante oprimen
Volúmenes sin cuento: ¡ qué delicia
Es recorrer sus animadas hojas!
¡ Cómo á la mente atónita resurgen

Los inmortales de la edad helena!
¡Cómo habla la belleza en esos libros,
Llenando de deleites y memorias
El alma henchida de estupor sagrado!

La parte que se refiere á la Ilíada es admirable por la vida y animación que hierve en ella:

Ved... Homero está aquí... bélico estruendo
Del Escamandro en las riberas suena;
Teucros y Dánaos, cual espesas moscas
En torno de la leche, la llanura
Invaden con sus carros: allí Aquiles,
El de los pies ligeros, raudo vuela
Agitando fatídicos corceles.
Las troyanas esposas desde el muro
Con horror le contemplan: sólo Héctor
Combatirá por el Ilión sagrado:
Miradle traspasar la puerta Scea;
Andrómaca, bañada en risa y lloro,
En brazos lleva al pequeñuelo infante,
Á quien asusta el yelmo empenachado
De su padre feroz. ¡Ved cómo arroja
Fuego voraz á las aquivas naves!
¡Ved cómo estrecha el suplicante Príamo
Del ya piadoso Aquiles las rodillas,
Y cómo lleva á sus ancianos labios
La mano matadora de sus hijos!

¡Pues qué si de la plácida Odisea
Vago feliz por los amenos bosques!...
....

Con igual brío, y dejando ver su acendrada educación y gusto crítico, recorre rápidamente las diversas fases de la poesía griega, y sus grandes maestros, poniendo á Homero como centro y foco soberano de todos ellos. Jamás se ha hecho, que yo sepa, resumen tan sentido y brillante, tan artístico, rápido y completo de la literatura griega, ni creo que, en esta especie de manifestaciones poéticas, tenga tan espléndida pieza más rival que la *Epístola á Horacio*, del mismo autor.

Atrevidos y felicísimos son los versos en que habla del porvenir comercial de su ciudad nativa, haciéndonos recordar á Bello :

Crezca en gloria y poder el pueblo tuyo,
Dilátense tus muelles opulentos,
Y traigan tus alígeros bajeles,
En cambio al trigo que te da Castilla,
De la tórrida caña el dulce jugo,
Ó del café los vigilantes granos,
Ó la hoja leve que en vapores sube
Y como la esperanza se disipa.

El final es efusivo y bellísimo por el íntimo amor que le inspira su dulce Cantabria,

...tierra santa,
La tierra de los montes y las olas,

Donde ruego al Señor mis ojos cierre,
Sonando, cual arrullo, en mis oídos
Lento el rumor de su arenosa playa.

Vengamos ahora á las poesías amatorias, que forman una parte considerable del volumen que voy examinando ligeramente. Por desgracia, del punto de vista del sentimiento, no hay en ellas tanto que admirar como en las anteriores. ¿Es defecto substancial de Menéndez? Á mi ver, sólo lo es de circunstancias.

Bien desearía pasar por alto las que yo conceptúo deficiencias en la obra poética de Menéndez, para detenerme únicamente en lo mucho que en ella hay digno de sincero encomio. Eso sería más grato para mí, y estaría más en consonancia con el agradecimiento, cariño y veneración que mi ilustre amigo me inspira. Pero, si estos ligeros renglones han de ser algo más que una alabanza inconsciente, fuerza es ser imparcial y severo con quien á ello tiene derecho, poniendo, al lado del elogio, la censura. Por otra parte, me consta que al carácter franco y altivo de Menéndez serán mucho más aceptos los reparos de la crítica mesurada, que el sofocante incienso de la lisonja aduladora.

El amor se le ha mostrado hasta ahora más como

numen inspirador ó concepto metafísico, que como afecto humano, directo y profundo. Menéndez ha amado más con la imaginación que con el corazón. Por eso, á pesar de la incontestable belleza artística de sus cantos amorosos, de cuño *petrarquista*, de índole noblemente discursiva y caballeresca, no puede uno convencerse de que el poeta ame verdaderamente á la que es objeto de ellos. Sirvan de prueba los siguientes versos:

Amor, divino intérprete y ministro,
Que al cielo lleva los humanos votos,
Ó al hombre trae la inspiración sagrada;
Lazo que traba y une
En síntesis armónica y fecunda
El mundo real y el mundo de la idea:
Amor es el demonio
Que describe Platón; mañoso, artero,
Ágil y vigoroso,
Porque heredó de Poros la firmeza,
Hábil encantador, sofista y mago.
Dura pobreza le educó á sus pechos,
Y anda descalzo, sin hogar ni lumbre,
Ansiando siempre por lo hermoso y bueno.

Siempre he creído que una de las cosas que más deslustran la poesía moderna es el uso inconsiderado que en ella se hace de lo puramente intelectual y abstracto,

siendo así que la hermosura y encanto del arte consiste en lo *imaginado y sentido*. La poesía vive principalmente del sentimiento y la imaginación, y todo lo que no sea formas vivas y pintorescas es ajeno á ella, si no contrario. Y este descuido es tanto más excepcional en Menéndez, cuanto por el conocimiento y entendimiento que tiene de la poesía clásica, sabe perfectamente que su inimitable sencillez y frescura estriban en las formas ingenuas con que viste sus afectos é ideas, que surgen en ella por comunicación directa, y se nos manifiestan sin haber pasado por la árida región de las ideas abstractas.

Estos versos, pues, nos dejan fríos, y convencidos de que el poeta no está realmente enamorado. De estarlo, en vez de razonar de tal manera, nos hubiera embriagado con el aroma de ese íntimo y delicado sentimiento, no relatándonos, como filósofo, los efectos del amor, sino mostrándonos su alma impresionada y embargada por ellos.

No obstante, no sería justo desconocer que en ocasiones acierta con la verdadera inspiración amorosa. Léanse estos versos de su exquisita composición, *Á Lidia*, la mejor quizás que haya escrito en este género :



. . . ¡ Oh, cuántas veces,
La dulce maga de los montes míos,
La de cerúleos penetrantes ojos,
Me trajo en el arrullo de la brisa,
Ó en el clamor de mi natal ribera
Su peregrina voz! ¡Cuántas su forma
Vi dibujarse en el tendido cielo,
Ó surgir de las ondas inclementes
De nuestro mar, en moribunda tarde!

Bello, bellísimo. Hé ahí el amor como sentimiento, y no como idea, hondamente sentido y divinamente expresado. Si á esta altura se mantuviese siempre, poco ó nada dejaría que desear.

Como belleza artística, esta oda es digna de todo encomio. Copiaré dos rasgos de primer orden:

Bañarse en las corrientes de la vida,
La tela trabajar del pensamiento,
Cuando hay un alma que á la nuestra sigue
Y con nosotros el bordado trama,
Hilos de amor mezclando á la madeja ;
Arrancar de sus labios tembladores
La frase á medio hacer, envuelta en risa, etc.

¡Qué encanto, qué novedad de imagen! ¡Qué bueno fuera que los que de vetusto le motejan, aprendieran antes á dar con rasgos tan sentidos, tan nuevos, tan ajenos á ese empalagoso y manoseado con-

vencionalismo, como el de los dos últimos versos!

Y un sueño la juzgué, mas no era sueño;
Que en otras playas, en región distante,
Su huella descubrí, y en la alta noche
La vi pasar ceñida de hermosura,
Bajo el sereno azul partenopeo,
Ó en las bátavas nieblas reclinada.
Ella encantó mis solitarias horas
De escolar vagabundo. Ora la encuentro,
Y no velada en misterioso enigma,
Mas plástica y radiante. Eres aquella
Que yo soñé, dulcísima señora:
Risa perpetua, omnipotente gracia:
Es de diosa tu andar: mora en tus labios
La grata persuasión: rige tu mente
La Urania Venus con lazada suave
De inmortal secretísima armonía
Que rica por tus miembros se difunde.

Estos son versos de soberana hermosura, y dignos por todos conceptos de la Musa helena.

De las demás poesías eróticas, con excepción de la titulada, *Nueva primavera*, puede decirse más ó menos lo mismo. Admirabilísimas por su belleza artística y por la serena elevación del pensamiento, y á retazos bien sentidas, dejan que desear en su conjunto, respecto de la intensidad de los afectos. Esto, lo repito, no es falta de calor de alma en Menéndez;

ni tal cosa podría sospecharse en quien pone en sus ideas religiosas, políticas y literarias el sello de la pasión, si extremada é injusta á veces, siempre noble y generosa. Pruébalo, además, patentemente, la *Nueva primavera*, su último canto amatorio. En toda ella se siente el calor y la intensidad del amor verdadero. El mismo poeta lo reconoce así cuando exclama:

Nunca amé de esta suerte; ¿y quién negara
Admiración y amor á su belleza?
Belleza no de estatua
En su divinidad alta y serena:
Mármol que extingue en desnudeces castas
El más osado impulso del deseo;
Sino belleza irresistible, humana,
Que no impera tan sólo
En las líneas del torso peregrino,
Ni se detiene en la gentil cabeza,
Ni en los anillos de la forma muere:
Halago que traspira
De su voz, de sus ojos, de sus venas,
De las místicas rayas de su mano,
Y aun del ambiente mismo en que se mueve.

¡Oh, cuántos años de mi vida diera
Por respirar tan encantado aroma,
Por vivir de esa luz y de ese fuego!
¡Quién confundiera nuestras vidas juntas
Como dos gotas de la misma fuente,
Como dos cuerdas de la misma lira!

Versos bellos y apasionados. Toda la oda está escrita por el mismo estilo.

Cúmpleme ahora hablar de tres obras maestras de Menéndez: la *Epistola á Horacio*, la *Elegia en la muerte de un amigo* y *La Galerna del Sábado de Gloria*. Estas composiciones, con la *Epistola* á sus amigos de Santander, son, á mi juicio, de lo más limpio y excelso que ha producido la lírica española, y tienen, en su arranque, su efusión y sus formas, el fulgor y la estampa de lo eternamente glorioso.

Es la primera una magnífica apoteosis del lírico latino, cuyo sér poético encierra con admirable poder comprensivo. Allí está el alma de Horacio, su obra toda, profundamente sentida y espléndidamente cantada; allí la veneración del discípulo al maestro, el himno del poeta al poeta, el amor del latino al latino. Contiene, además, esta *Epistola*, una franca y valiente profesion de fe literaria, artísticamente expuesta, bastante por sí sola para destruír y aniquilar cuantas vulgaridades se estampan hoy contra el clasicismo moderno. Rebosa de ella el entusiasmo más noble y puro, y da la medida de la pasión que es capaz de albergar el alma del joven poeta español.

¿Se quiere una síntesis brillante de la poesía horaciana? Léase lo que sigue:

¡ Cuánta imagen fugaz y halagadora,
Al armónico són de tus canciones,
Brotando de la tierra y del Olimpo,
Del escolar en torno revolaban,
Que ante la dura faz de su maestro,
De largas vestimentas adornado,
Absorto contemplaba sucederse
Del mundo antíguo los prestigios todos :
Clámides ricas y patricias togas,
Quirites y plebeyos, senadores,
Filósofos, augures, cortesanas,
Matronas de severo continente,
Esclavas griegas de ligera estola,
Sagaces y bellísimas libertas,
Aroma y flor en lechos y triclinios,
Múrrinos vasos, ánforas etruscas :
En Olimpia, cien carros voladores ;
En las ondas del Adria, la tormenta ;
En el cielo, de Júpiter la mano,
La Náyade en las aguas de la fuente,
Y allá en el bosque tiburtino oculta
La dulce granja del cantor de Ofanto,
Por quien los áureos venusinos metros
En copioso raudal se precipitan
Al ancho mar de Píndaro y de Safo !

Escúchese ahora al greco-latino apasionado, adorador de su cielo y de sus ríos :

¡ Lejos de mí las nieblas hiperbóreas !
¿ Quién te dijera que en la edad futura

De Teutones y Slavos el imperio,
En la ley, en el arte y en la ciencia,
Nuestra raza latina sentiría,
Y que nombres por ti no pronunciables
Porque en tu hermosa lengua mal sonaran,
El habla de los dioses enturbiando
Tu nombre borrarían?
Orgullosos
Allá arrastren sus ondas imperiales
El Danubio y el Rhin antes vencidos.
Yo prefiero las pláeidas corrientes
Del Tíber, del Cefiso, del Eurotas,
Del Ebro patrio ó del ecuóreo Betis.
¡Vén, libro viejo; vén, alma de Horacio,
Yo soy latino, y adorarte quiero;
Anímense tus hojas inmortales!

¡Qué hermoso entusiasmo! ¡Qué versos regios!

Hé aquí sus doctrinas artísticas, á que antes me refería, engarzadas en una alta filosofía histórica y en una severa apreciación del estado moral del mundo contemporáneo:

La antigüedad con poderoso aliento
Reanime los espíritus cansados
Y este hervor incesante de la idea,
Esta vaga mortal melancolía
Que al mundo enfermo y decadente oprime,
Sus fuerzas agotando en el vacío,
Por influjo de nieblas maldecidas

Que abortó el Septentrión, ante su lumbre
Disípense otra vez. ¡Torne el radiante
Sol del Renacimiento á iluminarnos;
Cual vencedor de bárbaras tinieblas
Otro siglo lució sobre Occidente,
Los pueblos despertando á nueva vida,
Vida de luz, de amor y de esperanza!
Helenos y latinos agrupados,
Una sola familia, un pueblo sólo,
Por los lazos del arte y de la lengua,
Unidos, formarán. Pero otra lumbre
Antes encienda el ánimo del vate.
Él vierta añejo vino en odres nuevos,
Y esa forma purísima pagana
Labre con mano y corazón cristianos.

La *Elegia en la muerte de un amigo*, es la poesía más tierna y profundamente sentida de Menéndez y Pelayo, y como lo dice Valera en su magnífico prólogo al volumen que vengo estudiando, una de las más brillantes y finas joyas de la poesía española. Corre por toda ella una onda de melancolía profundamente conmovedora, sin que el velo de dulce resignación que el poeta extiende piadosamente, impida comprender y sentir el sincero dolor que la ha inspirado. Este dolor, sin embargo, no conturba su alta serenidad, y hasta resuena en ella cierto acento triunfal, propio de quien ve la muerte iluminada por

el rayo victorioso de lo inmortal y lo eterno. Es menester leerla toda (y al que no lo haya hecho de todo corazón le compadezco); pero no puedo resistir al deseo de dar una idea de ella, transcribiendo su última estrofa, que toca verdaderamente en lo sublime.

Yo le envidio más bien. ¡Qué hermosa muerte!
¡Qué serena agonía,
Cual sintiendo posarse
Los labios del arcángel en sus labios!
¡Morir, no en celda estrecha aprisionado,
Sino á la luz del sol del Mediodía,
Y sobre el mar, que ronco festejaba
El vuelo triunfador del alma regia
Subiendo libre al inmortal seguro!
¡Morir entre los besos de su madre,
En paz con Dios y en paz con los humanos,
Mientras tronaba desde rota nube
La bendición de Dios sobre los mares!

Los labios del arcángel posándose sobre los del moribundo; esa muerte á la luz del sol; el mar festejando roncamente la libre ascensión del alma á la mansión celeste; la madre que recibe entre besos los últimos suspiros del hijo adorado; y por cima de todo esto, la bendición de Dios *tronando* desde *rota nube* sobre los mares: es un cuadro estupendo, que no tiene nada que le supere en la lírica castellana. Ábrese sin

ostentación ni aparato, y se despliega luego majestuosamente, sencillo, grave y solemne como el acorde de un órgano.

El que en presencia de estos versos sublimes se niegue á reconocer en Menéndez las cualidades de poeta eminente, debe sellar sus labios *in eternum* en materia de belleza poética: no ha nacido para saborear el divino elixir de la poesía.

Entre esta *Elegía, y la Galerna del Sábado de Gloria*, yo no sabría á cual dar la preferencia. Si la primera es más sentida, como debía serlo por el motivo que la inspiró, en cambio, la segunda es más comprensiva, más amplia, de más aliento. El amor del poeta á su religión, á su raza, á sus montañas; la pintura sobria y vigorosa del paisaje; la alabanza á cuanto de noble y sano tiene la edad presente, la fe en lo porvenir, todo está en la *Galerna* magníficamente pensado, sentido y expresado. El alma entera del poeta alienta en ella.

Sin embargo, es de sentirse que el autor, al incluírla en su colección, haya hecho una pequeña variante que, en vez de mejorarla, la deslustra un tanto. Pintando el paisaje agreste y soberbio de la costa cantábrica, había dicho en la primera edición de la *Galerna:*

Y cual baño de Náyades la arena
Que besa nuestro mar: y sus mugidos,
Como de fiera en coso perseguida,
Arrullo son á la gentil serrana,
Pobre y altiva, y como pobre, hermosa.

Como se ve, nada más artístico, más gentil que esta pintura de la serrana, tan altiva y hermosa en su pobreza. Nada estaba de más aquí, nada faltaba, y sin embargo, el poeta, no creyéndolo así, ha interpolado en este pasaje un verso que á mí me disgusta sobremanera. Dice ahora:

Y cual baño de Náyades la arena
Que besa nuestro mar: y sus mugidos,
Como de fiera en coso perseguida,
Arrullo son á la gentil serrana,
Amor de Roma y espantable al Vasco,
Pobre y altiva, y como pobre, hermosa.

Aquí no sólo hay exceso de circunstancias determinantes, sino que la segunda de las dos últimamente introducidas, es de una dureza tal, que destruye, ó por lo meno empaña, la natural delicadeza del cuadro. Además, el período queda excesivamente largo, y, por lo mismo, desmayado.

Tampoco me agrada que Menéndez haya introducido de vez en cuando un consonante en las estrofas

sin rima. El verso libre tiene, cuando es diestramente manejado, un no sé qué altivo é independiente, y el tropezar aquí y allí con un consonante, me produce cierto efecto de flojedad y falta de nervio, como si el poeta descendiese del elevado pedestal en que se colocara, para irse detrás de la puerilidad del consonante. Y aún es esto más sensible, cuando el segundo verso de los dos aconsonantados termina frase. Lo tengo por completamente anti-estético.

Pero ¡cuánta belleza imponente en esta oda! ¡Qué clasicismo tan acendrado y tan puro! ¡Qué pindárico entusiasmo!

Conmovedora, por lo sencilla y tierna, es la súplica dirigida al cielo en favor de los infelices náufragos:

> . . . ¡que más bien perezcan
> Ante las rocas del amado puerto,
> Do lleve el viento el són de las campanas
> De la tierra natal, á sus oídos!

Y luego:

> ¡Salvados, sí! Desde el salubre risco
> De San Pedro del Mar, un sacerdote
> Les dió la bendición. Nada más grande
> Ojos humanos contemplar pudieron,
> Cual lo que vió la moribunda gente,
> Al descender el celestial rocío
> Del divino perdón sobre su frente:

Abrirse el cielo, serenarse el mundo,
Entre Dios y la mar la Cruz alzada,
Y descender con palmas y coronas
Las sombras de sus mártires patronos,
Las de los dos celtíberos guerreros.
¡Muerte feliz entre la paz del cielo
Y el beso de los mares!...

Pintura sublime (digna de compararse con la que dejo transcrita de la *Elegía)*, á la cual sigue inmediatamente un rasgo terrible por su sencillez trágica:

. . . . Cuando vengan
Á acariciar la conocida playa,
De barca y pescador traerán los restos
En el cendal de su tejida espuma.

Viene después un magnífico himno al trabajo, que concluye de este modo:

¡Perenne lid con la materia inerte,
Dura labor, pero victoria cierta!
OTRO ESTADIO, OTRA EDAD, OTRA CUADRIGA,
PIDEN EN NUEVA EDAD CANTARES NUEVOS.
Dadme el lauro de Olimpia y de Nemea,
Y la frente del mártir del trabajo
Ciña la palma de Elis triunfadora,
Como al atleta coronar solía!

¡Espléndido! ¿Lo han oído bien los calumniadores del clasicismo genuino? ¿Seguirán afirmando que es una escuela petrificada en la estéril contemplación de lo pasado, sin noción de lo presente, sin presentimiento de lo futuro? Hasta el mismo Arturo Graf, sectario acérrimo de la renovación en el arte; despreciador de todo formulismo convencional que obligue al espíritu humano á encerrarse en moldes que no sean espontáneos, en su brillante estudio sobre el espíritu poético de nuestro tiempo, pone al clásico Leopardi como dechado de poesía lírica moderna. ¡Y continuarán todavía declamando contra las *viejas ligaduras* y los *ideales reaccionarios,* y combatiendo desesperadamente contra quimeras y fantasmas!

El clasicismo moderno no exige otra cosa sino la noble sencillez, la sobriedad de concepto y de estilo de los modelos clásicos, su nitidez, la pureza de su sereno relieve escultural, para lo cual es fuerza estudiarlos asidua y profundamente en sus raudales más puros. Ellos dan al estilo una solidez y firmeza que sería vano buscar por otro camino; nos inician en los hondos secretos de la armonía, y nos infunden veneración y amor por la límpida hermosura.

Respecto de la llamada *poesia moderna,* sucede algo digno de no ser pasado en silencio. Esos impla-

cables críticos que no bien se les habla de clasicismo, pronuncian, á guisa de anatema, las palabras *moldes*, *ligaduras*, son los que parecen tener á éstos (no siendo clásicos, se entiende) más afición y cariño. Cada cual pretende que el *poeta moderno*, si ha de merecer el título de tal, vaya acorde con sus ideas particulares. Quién le exige creyente, quién ateo, quién progresista, quién conservador. Para mí el poeta debe ser poeta. Tocante á esto, es fuerza reconocerlo, los más intolerantes son los liberales. Sintiéndose acompañados por las corrientes generales del siglo, afirman que todo poeta que no ensalce á ojos cerrados el *progreso*, la *democracia*, y demás palabras de moda, podrá tener talento, pero no será un *poeta moderno*. Un poeta popular deberían decir, y estuvieran más en lo cierto. Pero, porque las ideas de un artista sean contrarias á las que en su época gozan de mayor boga, ¿no podrá resplandecer en sus obras imperecedera hermosura? ¿Por qué se ha de confundir el Arte con la Filosofía? Del mismo choque de sus ideas con las ideas generales, ¿no resulta por ventura ese calor, esa vida, que el poeta debe recibir de su tiempo? ¿No hay, además, cierta noble y altiva independencia en negarse á rendir inconsciente pleitesía á la turbamulta de las opiniones corrientes? Por otra parte, ¿ha llegado la razón humana á ver las cosas con claridad

tan perfecta, que no sea ya admisible la divergencia de ideas en los más arduos y trascendentales problemas que desde remotas edades la traen preocupada y confusa? ¿No estamos presenciando, ahora mismo, las recias batallas que riñen, por un lado, el idealismo y el positivismo, y por otro, las doctrinas ultramontanas y liberales? Temerario fuera afirmar que Leopardi, por haberse negado á creer en el progreso, en el perfeccionamiento social, y demás doctrinas que tan orgullosamente sustentamos, no es un gran *poeta moderno,* mil veces superior á tanto y tanto adulador del siglo. Refiriéndose á esta adulación, este estupendo lírico habla á aquél del modo siguiente:

E ben facil mi fora
Imitar gli altri, e vaneggiando in prova
Farmi agli orecchi tuoi cantando accetto:
Ma il desprezzo piuttosto che si serra
Di te nel petto mio,
Mostrato avrò quanto si possa aperto:
Bench' io sappia che obblio
Preme chi troppo all' età propria increbbe.
Di questo mal, che teco
Mi fia comune, assai finor mi rido.

¿No es este un desdén sublime? Debe además tenerse en cuenta que el pesimismo, ya se encierre en

los límites de la tierra, como en los ascetas, ya trascienda á lo infinito y eterno, como en ciertos ateos, es en cierto modo ingénito en el espíritu humano. Por otra parte, la posteridad, cuyo fallo debe el poeta estimar mucho más que la popularidad contemporánea, para incluírle en el escaso número de los verdaderos poetas, ha de atender, no al giro de sus ideas, sino á su inspiración y á la hermosura de sus creaciones. En mi sentir, pues, la poesía moderna no estriba en filosofar mucho ni poco, ni en declamar contra los sacerdotes, ni en creer en el progreso indefinido, ni en pensar en religión de tal ó cual manera. Nada de eso. Toda persona de nuestra época que sepa *pensar alto y sentir hondo*, y poner de relieve ingenuamente, en forma artística, lo que piensa y lo que siente, será un *poeta moderno*, ya sea ultramontano ó ateo, monárquico ó republicano, idealista ó positivista. Si así no fuera, habría tantas doctrinas artísticas, *legitimamente exclusivistas*. cuantas ideas diversas y opuestas se revuelven en el cerebro de esta desventurada humanidad. Y no es así, pues, como dice Renan, el arte es el Olimpo donde todas las divisiones acaban, *donde se operan todas las reconciliaciones*, para extasiarse en la contemplación de la belleza superior.

La versificación de Menéndez es naturalmente

fluída, elegante y sonora, sin que jamás se advierta estudio, rigidez ó dificultad de ningún género. Por lo contrario, campea en ella cierto tono familiar y descuidado, sumamente ameno y de buen gusto. Á fuer de clásico de buena ley, es enemigo de toda peinada elegancia académica; de los floridos y sonoros períodos que nada dicen al corazón ni á la inteligencia; en cambio, le embelesa el arte sencillo, empapado de realidad humana, aun cuando se presente envuelto en lisa y desatada vestidura.

Su estilo es siempre sobrio y conciso; sus adjetivos admirablemente nuevos y pintorescos, al modo horaciano; y fácil y rápido el desenvolvimiento de la composición. Sus formas, esbeltas, serenas y transparentes, están iluminadas por el interno fulgor de una mente excelsa y de un corazón efusivo. En suma, posee las cualidades fundamentales del verdadero clasicismo, tan olvidadas del palabreador siglo presente, y que él tan ardientemente ama y admira.

En cuanto al idioma, Menéndez es uno de los que mejor lo conocen y manejan hoy en España. Su lenguaje es puro, castizo, abundante, con sabor del buen tiempo, sin resabios arcaicos, ni pedantescos é inútiles neologismos.

En general, puede decirse que su poesía carece aún de esa luz, de ese fuego que resplandece en la que

brota del contacto directo con la vida y las pasiones. Y esto se explica sin menoscabo de su ingenio, por el género de vida que ha llevado hasta ahora. Aplicado desde sus primeros años á un estudio tan sabio como constante, y dotado de facultades artísticas de primer orden, ha recibido su inspiración de sus libros, y ha convertido en poesía las ideas y afectos surgidos en él á impulsos de la meditación y del estudio. Lo que ha pensado es todavía mucho más de lo que ha sentido, y así, esa frescura, ese vigor de colorido que sólo nacen del corazón y de la comunicación directa con la naturaleza, se echan generalmente de menos en sus por otra parte incomparables creaciones. Por eso cuando su alma ha sido conmovida por la muerte de un sér querido, como en la *Elegía*, ó por la terrible catástrofe de los pescadores de la costa cantábrica, como en la *Galerna*, ha sabido arrancar á la lira notas íntimas y profundas, mostrándosenos rico de sentimiento y colorido.

Harto hay, pues, que esperar de él todavía. Su obrá será más vasta y más completa. Del que mucho puede, se exige mucho. Sin menoscabo de las altas cualidades que ahora le adornan y realzan, cobrará más vigor poético; habrá en sus versos menos pensamiento abstracto, y en cambio, más pintura, mayor intensidad en los afectos; y si lo que hasta hoy

ha producido es admirable y digno de ser envidiado por privilegiados ingenios, lo que está destinado á realizar en adelante le llevará á las más altas cumbres de la poesía lírica, sin que, por varios conceptos, haya en España quien pueda serle equiparado. El espíritu de Menéndez y Pelayo, considerado en el conjunto de sus vastas y diversas manifestaciones, se resume y caracteriza, fundamentalmente, con estas tres palabras: *ingenuo, poderoso, selecto.*

1883.

NOTICIA

ACERCA DE LA VIDA Y ESCRITOS DEL POETA CATALÁN

MANUEL DE CABANYES

" ¡ Hélade antigua ! generosas sombras,
" Píndaro, Homero, Sófocles, Esquilo,
" Que nunca infieles de la Urania Venus
" Fuisteis al puro culto,
" Abrid del templo de las doradas puertas :
" ¡ paso al virgen mancebo laletano
" Que en sus hombros la túnica del genio
" Ostenta no manchada ! "

Menéndez y Pelayo, *Oda á la memoria de Cabanyes.*

No puede negarse que, si no la gloria en vida, al menos la fama póstuma es generalmente justa con los grandes ingenios. Mientras viven, la envidia, hija de la medianía, pugna por arrojar sombras á la luz que la deslumbra y confun-

de; pero luego que el sepulcro los recibe, los odios y rivalidades se calman; la antes combatida gloria, es quizá por ellos mismos opuesta á las que le sobreviven; y el que en la tierra fuera á la vez objeto de idolatría para los unos, de aborrecimiento para los otros, acaba por ser, más allá de la tumba, la admiración y el orgullo de todos.

Esta regla tiene, empero, excepciones, pues talentos de primer orden, sea por las condiciones especiales de su índole y carácter, sea por la circunstancias que los rodean, y el medio en que se desarrollan y florecen, pasan á veces casi completamente inadvertidos por el mundo, y tarde ó nunca llega para sus nombres el momento de una reparación justa y solemne.

Las anteriores reflexiones vienen naturalmente á mi espíritu al comenzar este escrito, en el cual me propongo presentar á los que se tomen la molestia de leerlo, la noble y simpática figura de Manuel de Cabanyes, insigne poeta catalán, muerto desdichadamente á los veinte y cinco años de edad, el año de 1833; tan poco conocido y apreciado aún en la península misma, como digno de serlo en todas partes por la elevación de su alma y el mérito eminente de su escasos, pero admirables escritos.

Su fama no pasa aún de un reducido número de

literatos y poetas (si bien de los más autorizados que abriga al presente España), en tanto que no pocas medianías adquieren allí gloria y renombre.

Habiendo escrito en la época de gran decadencia política, social y literaria que siguió con escaso intérvalo al glorioso levantamiento de su nación contra los avances de Napoleón I; cuando, apagados los robustos y varoniles ecos de Quintana, que años antes conmovieran tan hondamente las entrañas populares, no habían aún surgido á esplendorosa vida, con la restauración liberal de 1834, ni las regias concepciones, impregnadas de español espíritu, del Duque de Rivas, ni las expansiones ardientes de Espronceda, ni las maravillosas tradiciones de Zorrilla; en medio de una sociedad insensible á las palpitaciones del entusiasmo y á todo esforzado pensamiento: sólo el vacío y la indiferencia debía necesariamente hallar la musa pura y levantada de Cabanyes, en cuyos cantos palpitan nobles sentimientos, generosas aspiraciones, movimientos viriles, resignadas amarguras, tiernos y delicados ensueños. Agréguese á todo esto, una vida que se extingue en el momento mismo de alcanzar su desarrollo completo, dejando escasos si sazonados frutos confiados al corazón de una madre, y á las manos cariñosas de algunos amigos, y no

sorprenderá ya tanto el injusto olvido que pesa sobre el nombre de un poeta dotado de estro ardiente y de originalidad vigorosa, al cual, por habérsele revelado en toda su pureza la bella forma pagana, Grecia y Roma hubiéranle contado con orgullo entre sus hijos predilectos, ciñendo su frente con el laurel de Apolo.

Pero aún hay otra causa, no ya de circunstancias exteriores, sino intrínseca, y por lo mismo duradera, de la impopularidad de Cabanyes. Además de la inspiración y de la entelequia ó forma esencial, cualidades eminentes y fundamentales, existen en poesía otras, cuyo conjunto constituye lo que se llama la forma externa. Tales son la rima, la sonoridad del verso, las galas y joyas con que se viste y adorna el pensamiento ya encarnado en la forma íntima. Ahora bien, de estas condiciones, indispensables para la generalidad, que necesita ser previamente seducida por el oído para apreciar con el corazón y la cabeza, carece, extremadamente, Cabanyes. Él mismo nos lo dice: su musa, libre como su espíritu,

... números sonoros
Desdeña, y rima acorde...

Es, pues, un atleta que tiene la audacia increíble de presentarse desnudo, si bien con *desnudez hones-*

ta, en medio de una sociedad artificial en demasía, pagada y adoradora de encajes primorosos y deslumbradores esmaltes. Así, sólo aquellos que sepan vencer la extrañeza primera que les inspire, ó los que (como el autor de estas líneas) amen esa misma desnudez por más cercana á la naturaleza, y por consiguiente, á la verdadera poesía, podrán contemplar y admirar la esplendidez de sus formas y el alma noble y poderosa en ellas encerrada.

Cabanyes es un poeta clásico, pero clásico por alta manera, y no en la acepción vulgar, y justamente desacreditada, de la palabra. Para juzgar, pues, con acierto de sus producciones, considero necesario dilucidar previamente qué se ha entendido antes yqué se entiende ahora por clasicismo, según los principios de la crítica moderna. Trataré de ser lo más conciso que me sea posible, tanto para no fatigar la atención del lector con una teoría que no es nueva (aunque tampoco antigua), como para hacer cuanto antes lugar á las muestras que de algunas poesías de Cabanyes deseo dar á continuación.

Fenecido el reinado de Augusto, época dorada de la literatura latina, comenzó ésta á precipitarse hacia una decadencia siempre creciente, que, consumándose con el derrumbamiento del imperio romano, dió

por resultado el silencio de las letras clásicas durante los siglos de la edad media.

Las lenguas vulgares, que debían formarse de la mezcla del latín corrompido con los dialectos bárbaros de las razas del Norte, no habían aún salido de de su período de gestación, y el saber, refugiado en los claustros, sólo se manifestaba, en la literatura, por pedantescas imitaciones de la antigüedad, artificiosas y frías, como todo lo que no participa del calor y la vida de la nación ó del siglo á que pertenece. Pero alumbran los albores de la edad moderna (muy de cerca precedida por Dante y el Petrarca), y con ellos, se produce el movimiento literario que se conoce en la historia con el glorioso nombre de *Renacimiento*, durante el cual, no únicamente se enriquecen los romances vulgares con los tesoros de las lenguas sabias, sino que se tiene á gala imitar, en poesía, los pensamientos y formas de los antiguos griegos y latinos.

Como consecuencia, adquirieron las letras el buen gusto y la elegancia ingénitos en dichas literaturas, pero se excedieron en la imitación, y asociaron malamente á las doctrinas puras y elevadas del cristianismo, el fárrago de las mitológicas ficciones que formaban el alma unas veces, y siempre el molde, de las literaturas imitadas; sin ver que las venta-

jas que ofrecieran á los antiguos, como derivadas de su creencias religiosas, no podían menos de trocarse en frialdad y amaneramiento, en pueblos iluminados por tan superiores doctrinas.

Fuerza es disculpar, sin embargo, tan trascendental error, común á los más insignes poetas de aquella época, teniendo en cuenta la seducción que debía ejercer en sus ánimos la primorosa pureza de las antiguas formas; y la carencia de los elementos y datos que hoy poseemos para saber en qué debe consistir la imitación, ó más bien, la apropiación de la belleza clásica, que es, como lo han reconocido los siglos todos, el más perfecto tipo y trasunto de la belleza artística.

Como quiera que sea, el mal fué arraigándose más y más á medida que la propia inspiración se apagaba, contribuyendo eficazmente á lo primero, el código inflexible de Boileau, que, á vueltas de no pocos sensatos y saludables preceptos, tendía, por la arbitrariedad, el rigor nimio ó la inaplicabilidad de muchos otros, á encerrar el pensamiento en un círculo de hierro.

Boileau, enamorado de la antigua fábula, en vez de hallar las fuentes de la poesía en la verdad del sentimiento y en la sencillez de la expresión, declara categóricamente que aquélla

Se soutient par la Fable, et vit de fiction.

¡Cuántos males ocasionados al arte por este solo verso de tan autorizado escritor! Así se entronizó en Francia lo que con tanta justicia se llamó luego el *pseudo-clasicismo*, que hizo su literatura del siglo de oro, admirable sí, por el buen gusto, elegancia y cultura de estilo, pero artificial, académica, y sin la vida propia y fecunda sólo reservada á la originalidad que se inspira en las palpitaciones y aromas de la realidad misma.

Fué, pues, legítima y saludable, si como todas exajerada, la revolución romántica, que vino á derribar tan falsas y perjudiciales doctrinas; á dar al arte su condición esencial é indispensable: la libertad; y á franquear á la crítica nuevos y vastos horizontes, haciéndola penetrar en la esencia misma de las inspiraciones, para determinar sus móviles y descubrir sus tendencias, y sobre todo, para apreciarlas mejor en su verdadero valor estético. Sin embargo, antes de que tal revolución se consumase, habían ya aparecido algunos felices ingenios que entendían la *apropiación* de muy diversa manera, y practicaban un clasicismo de mucho más alta ley.

El pseudo-clasicismo francés pasó á España con la dinastía de los Borbones, aprovechándose de la espantosa decadencia á que las letras españolas llegaran

en la primera mitad del pasado siglo. Apagado hasta el más debil rayo de inspiración, muerto ó enervado ese espíritu nacional que tan poderoso impulso diera á España en él para ella gloriosísimo siglo XVI, la poesía castellana revolcábase miserablemente en el cieno de una versificación insulsa y chabacana, en la que ni siquiera entraba el ingenioso discreteo de algunos escritores del mejor tiempo; y si ensayaba remontar el vuelo, sólo conseguía dar en las vanas y disparatadas metáforas de Góngora *el malo*, sin tener ni por asomo su poética vena. Gerardo Lobo, poeta de fama entonces, encargado por el Cabildo de la Catedral de Salamanca, de escribir varias composiciones con motivo de la colocaeión del Santísimo Sacramento en aquella iglesia, recibió de dicha corporación las siguientes instrucciones sobre la manera como debía manejarse en el asunto:

"De esta nuestra fábrica (la catedral) se pudiera decir que forma con sus piedras un panegírico visible de su autor, el Cabildo de la Santa Iglesia, imaginando las figuras del mármol como figuras de retórica, hipérboles de bulto, alegorías, prosopopeyas, etc."

El poeta, por su parte, no dejó de utilizar tan originales lecciones, y dijo del templo, que era *orador*

de sí mismo, y que *se llevaba la cátedra de la agudeza retórica con sus tropos, sus frases y sus figuras;* llamó á la cúpula, *prosopopeya*, y á la iglesia toda, *sinécdoque del arte* y

Catacresis marmóreo de la gloria,

entre otros muchos peregrinos dislates (1).

¡Y esto hacía un poeta á quien no podían negarse prendas que le hubieran granjeado merecida fama á haber vivido en más felices tiempos! Natural era, pues, que los que anhelaban por ver levantada la poesía de tan triste abatimiento, mirasen como providencial la introducción en España del gusto francés, en el cual dichosamente se hermanaban la sensatez y el buen gusto. De ahí que cuando la nueva escuela llegó á su completa sazón, en la segunda mitad del siglo, se viese brotar esa falanje de poetas pseudo-clásicos, algunos de un mérito relativo bastante subido, de inspiración no muy briosa, que empezó con Meléndez Valdés, y no concluyó hasta que Quintana, entonando vigorosos cantos de libertad y patria, hizo palpitar en sus versos la España entera,

(1) Véase el *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana del siglo XVIII*, por D. Leopoldo Augusto de Cueto (Académico Español).

y retempló el antiguo espíritu nacional con elocuentes y magníficos cuadros de su pasada grandeza.

Pero en la misma Francia, aunque cual exhalación fugaz que fué á perderse en los antros sombríos de San Lázaro, apareció un genio extraordinario, clásico puro y genuino, que pasando casi sin ser notado en medio de las sangrientas borrascas de la revolución, ha sido luego endiosado por los mismos románticos. Me refiero á Andrés Chénier, á quien Víctor Hugo llama, *el último palafrenero divino del Pegaso.*

Ahora bien, ¿en qué consiste la radical diferencia que se observa entre uno y otro clasicismo? Pues consiste en que, mientras el primero tiende á aislarse del elemento popular, de sus pasiones é ideales, y, encerrando el pensamiento, como en una camisola de fuerza, en las externas formas antiguas, le priva de la espontaneidad, y quebranta esa unión íntima é indócil al análisis que debe existir entre el fondo y la forma; mientras desvirtúa la índole esencial de la poesía clásica, cubriendo su naturalidad y sencilla rustiquez, con estudiados afeites y primores de ingenio: el segundo aspira á unir en acertado consorcio el genio antiguo con el genio moderno, infundiendo en nuestras formas propias y en nuestros propios sentimientos é ideas esa preciada esencia, ese riquí-

simo espíritu de sin par belleza encerrado en los paganos moldes.

¿Está conforme esta doctrina con los principios filosóficos de la estética moderna? Por mi parte, creo que no sólo lo está, sino que es la verdadera y perfecta, pues que las obras en ella basadas, participan á la vez de todas las ventajas, es decir de la pureza, transparencia y morbidez de las formas griegas, y de los sublimes y arrebatados vuelos del espíritu cristiano.

La poesía griega, expresión de un pueblo eminentemente artista y *sensual,* contento con la vida tal cual la disfrutaba, y por lo mismo, exento de aspiraciones ideales; nacido bajo un cielo límpido y sonriente, y en campos llenos de animación y hermosura, que él divinizaba poblándolos de dioses y de ninfas; que llevaba su adoración á la hermosura plástica hasta absolver por medio del Areópago ateniense á la culpada Frine, porque habiéndose rasgado sus vestiduras al presentarse ante sus jueces, dejó en descubierto sus bellísimas formas: tal poesía, digo, debía necesariamente distinguirse, y se distinguió en efecto, por el culto de la forma, labrada en ella con perfección tan grande, que apenas si ha podido ser emulada alguna vez por los poetas modernos.

Por lo contrario, el espíritu cristiano, con creen-

cias infinitamente superiores; mirando con indiferencia, y aun angustiado y sombrío, el mundo corpóreo que le rodea, para elevarse á la región invisible de sus ideales ensueños; lleno de una vaga, pero profunda aspiración hacia lo infinito; debía manifestarse, y se manifestó en poesía, por el culto del espíritu, con menoscabo de la forma, dejándose arrebatar por ambiciosos vuelos á los antiguos vedados.

Pero como la forma es la belleza, y en consecuencia, tan esencial á la obra artística, como el fuego ó inspiración que animarla debe; como su gran secreto estriba en herir vivamente la fantasía con imagenes sensibles, á fin de conmover más hondamente el corazón, y penetrar con más fuerza en la inteligencia: de ahí la razón filosófica de la combinación de uno y otro elemento, que sirve de base y norma al clasicismo bien entendido.

Para ello es menester, y la repito porque considero esta observación fundamental, no comprimir el pensamiento en formas externas para nosotros estrechas, sino infundir en las nuestras propias el espíritu de las antiguas; es menester, en fin, sirviéndome de una expresión que ha hecho fortuna, y admirable por su precisión gráfica, *modelar con manos cristianas el mármol gentilico.*

Esto fué lo que concibió Goëthe, *el gran pagano*,

cuando, en el más bello episodio de su inmortal poema, unió con los lazos de himeneo al doctor nigromante, emblema del genio moderno, ó si se quiere, del germánico, con la hermosa Elena, símbolo de la belleza de la forma griega, consorcio del que nace Euforión, en quien, aludiendo á Byron, personifica la moderna poesía. Eso es también lo realizado ya en el siglo XVI por el sublime Luis de León, el cual supo hallar el secreto de ser original aun á través de ajustadas imitaciones; por Chénier, que expresaba esta misma doctrina diciendo:

Sur des pensés nouveaux, faisons des vers antiques ;

por Swinburne, Fóscolo y el espléndido Leopardi, cuya portentosa originalidad nada ha perdido con arrebatar á los griegos sus tesoros todos; y finalmente, en la literatura castellana del presente siglo, por el eminente crítico D. Juan Valera, en su escogida colección de poesías, verdadera joya literaria, por Menéndez y Pelayo, y por el ilustre y olvidado Cabanyes, cuya individualidad poética forma el objeto de las presentes líneas.

Pasemos ahora á reseñar brevemente la vida del malogrado poeta, cosa indispensable si hemos de apreciar debidamente su talento.

La vida de Cabanyes fué corta pero fecunda. Consagrada toda ella á un estudio serio y constante, llegó en corto tiempo á reunir un caudal de conocimientos que rara vez alcanzan los jóvenes de su edad. El dominio de las lenguas griega y latina, le abrió los tesoros poéticos de las literaturas modelos, y el de los idiomas vivos púsole en contacto con las creaciones del genio moderno. Aplicóse asimismo con ardor á la filosofía y á la historia, sin cuya base la poesía no es generalmente más que un vano si brillante juego de la imaginación, pronto á desaparecer con el último eco armonioso de la rima.

Tan asiduo trabajo fué fatal á su poco robusta naturaleza, y un año después de haberse graduado en derecho civil, y el mismo en que obtuvo el privilegio de abogado de los Reales Consejos de Zaragoza, fué presa de una violenta tisis que en menos de dos meses le llevó al sepulcro. Su temprana muerte, tronchando en flor las risueñas esperanzas que de su ingenio sólido y brillante concibieran, hundió á cuantos le conocían y rodeaban en la más acerba desolación, que el recuerdo de sus amables virtudes, de su carácter tierno y apacible, á la vez que generoso y viril, no hacía más que aumentar.

Poco antes de morir, reunió sus composiciones que más perfectas juzgaba, y las dió á la estam-

pa, en un pequeño volumen titulado, ***Preludios de mi lira***, de los cuales, deseando conocer la opinión de dos opuestas autoridades de ese tiempo, envió á Hermosilla y á Quintana sendos ejemplares. El primero, helado preceptista y crítico atrabiliario, incapaz de comprender tales bellezas, no obstante creerse clásico, contestó á la consulta remitiéndole un cuaderno con mezquinas observaciones gramaticales. No así Quintana, ilustre crítico, al par que gran poeta, quien no contento con manifestar al amigo de Cabanyes de cuyas manos los recibiera, que, en su concepto, los versos del poeta catalán eran muy superiores á todos los que de ese tiempo conocía, escribió al autor mismo, diciéndole, entre otros elogios, lo siguiente: "Hallo generalmente en ellas (las poesías) el mérito poco común de una composición sencilla, juiciosa é interesante, unida á pensamientos elevados, sentimientos enérgicos y miras grandes y nobles".

Muerto Cabanyes, nadie volvió á acordarse de sus inspirados cantos, hasta que en 1854, el notable literato catalán D. Manuel Milá y Fontanals, publicó tres artículos en el *Diario de Barcelona*, bajo el título de *Una página en la historia literaria*, con el objeto de renovar la memoria de su esclarecido comprovinciano; y en 1858 hízose, bajo su dirección, con el nombre de *Producciones escogidas de Cabanyes*, una

reimpresión de sus *Preludios*, aumentados con al gunas poesías y fragmentos de prosa, hasta entonces inéditos; entre ellos, un bosquejo de *Historia de la Filosofía*, lleno de erudición, que debía quizá servir de plantel para un trabajo completo. Finalmente, en estos últimos años, el célebre literato y poeta español Menéndez y Pelayo, recientemente recibido en la Academia, ha hecho de Cabanyes los mayores elogios, escrito á su memoria una hermosa y bien sentida oda, á la cual pertenecen las estrofas que sirven de epígrafe á este ensayo, y colocádole en el número de sus poetas predilectos.

Algo encerrarán, pues, de extraordinario los escritos del modesto lírico, cuando, á pesar de no haber sido arrullados por lo que se llama aura popular, muchas veces injusta, siempre voluble, son hoy objeto de profunda admiración para tan notables críticos y poetas.

Apuntada ya, aunque con la rapidez y economía requeridas por los límites que me he trazado, la teoría poética de Cabanyes; colocado en el punto de vista que he estimado conveniente para juzgarle con conciencia; y dados algunos antecedentes sobre su vida: voy ya, sin más demora, á poner ante los ojos del lector algunas muestras de sus notables inspiraciones.

Entre las obras poéticas de Cabanyes, que no exceden de veinte y dos, contando algunos cortísimos fragmentos de epístolas, y la traducción en verso de la *Mirra* de Alfieri, descuellan seis ó siete de superior mérito, algunas de las cuales pueden considerarse como verdaderas obras maestras. De ellas trataré con preferencia.

La primera que figura en la colección es la titulada, *Independencia de la poesia.* Es una especie de profesión de fe poética, y lleva el sello de la altiva independencia, la feliz osadía, la originalidad y la pureza de estilo de Cabanyes. Está escrita, como casi todas, en verso suelto; pues deseoso de hallar la perfección griega en la forma, y confiando, por otra parte, en sus fuerzas de poeta y en el vigor de sus versos, *desdeñó*, según su expresión, los halagos de la rima. Oigámosle:

Como una casta ruborosa virgen
Se alza mi musa, y tímida las cuerdas
Pulsando de su arpa solitaria,
Suelta la voz del canto.

Lejos ¡ profanas gentes ! No su acento
Del placer muelle corruptor del alma
En ritmo cadencioso hará süave
La funesta ponzoña.

Lejos ¡ esclavos ! lejos : no sus gracias
Cual vuestro honor traficanse y se venden;
No sangri-salpicados techos de oro
Resonarán sus versos.

En pobre independencia, ni las iras
De los verdugos del pensar la espantan
De sierva á fuer; ni, meretriz impura,
Vil metal la corrompe.

Fiera como los montes de su patria,
Galas desecha que maldad cobijan:
Las cumbres vaga en desnudez honesta ;
Mas ¡ guay de quien la ultraje !

Sobre sus cantos la expresión del alma
Vuela sin arte : números sonoros
Desdeña y rima acorde : son sus versos
Cual su espíritu libres.

Es imposible que á la simple lectura de estos versos no se impongan al espíritu la virilidad del tono, la osadía de las ideas, la pureza y novedad de la expresión.

Continúa luego el poeta diciendo que sus versos, aunque duros, nunca cubrirán de oprobio la faz de su patria, como avergonzaron á Roma los del cisne de Ofanto, al adular á su tirano. Á este propósito menciona con elogio las odas de Horacio en que celebra

las Deidades del Olimpo y los grandes héroes romanos, diciendo elocuentemente que

... El eco
Del Capitolio altivo aún los nombres
Que él dispertó, tornaba

Del rompedor de pactos inhonestos
Régulo, de Camilo, del gran Paulo
De su alma heroica pródigo, y la muerte
De Catón generosa.

Mas recordando en seguida sus bajas adulaciones á Augusto, exclama con indignación tal vez algo retórica, pero no exenta de energía, acentuada por el hermoso rasgo con que la composición termina:

Mas cuando en el silencio de la noche
Sobre lesbianas cuerdas ensayaba
En nuevo són, del triúnviro inhumano
La envilecida loa;

Se oyó, se oyó (me lo revela el genio)
Tremenda voz de sombra invindicada
Que " ¡ Maldito, gritó, maldito seas
" Desertor de Filipos !

" Tan blando acento y á la par tan torpe
" Tuyo había de ser, que el noble hierro
" De la patria, en sus últimos instantes
" Lanzando feamente,

"¡Deshonor! á tus pies, hijo de esclavo,
"Confiaste la salud: ¡maldito seas!"
Y la terrible maldición las ondas
Del Tíber murmuraban.

La segunda de sus ódas es la titulada *El oro,* notable por la robustez de los pensamientos y de la expresión, y por el buen sentido filosófico que demuestra al hablar de los desastrosos efectos que en España produjo el oro llevado de América. Véase la primera estrofa, en cuyo principio puede notarse una bien entendida imitación del *Sic te diva*, de Horacio (que es el autor de quien, en cuanto á la forma, más penetrado se muestra), y que remata con un rasgo de gran concisión y valentía:

Pacto infame, sacrílego,
Con el Querub precito celebrara
Aquel que á un metal pálido
Primero dió valor inmerecido.
Lanzó del hondo báratro
El rey con mano avara el dón funesto,
Y al ver en ansia férvida
Arrojarse el mortal á devorarlo,
¡Ay! sonrióse el pérfido,
¡Feroz sonrisa! y dijo: "El orbe es mío."

Prosigue luego:

Bañada en santas lágrimas
Con velo de dolor cubrió el semblante
La Virtud, y al Empíreo
En alas vagarosas tendió el vuelo.
¿ Qué de entonces los vínculos
Del Deudo y la Amistad ? la sacrosanta
Fidelidad del tálamo ?
La fe del Juramento ? la Constancia
Burladora de déspotas ?
¿ Qué de entonces las leyes generosas
Del Honor, y en las bélicas
Lides el Entusiasmo de la Patria ?

Ved cómo responde él mismo á las terribles preguntas que acaba de acumular con tan sencilla elocuencia:

¡ Prole sacra de Númenes !
Despareciste ; solo, único el oro
De los hombres fué el ídolo ;
Y á porfía en sus aras ofrecieron
Penas, trabajos ímprobos,
Simulada virtud, torpeza, crimen...
¡ Sitibundos hidrópicos,
Cuanto más beben, más en sed se abrasan !
Ni mitigan el ávido
Furor cuantos mineros desde el suelo
Nebuloso del Anglia
Á la mansión sonora de Adamástor,
Y de las playas Índicas
Á los campos de Luso deleitosos,

La tierra oculta. Incógnitas
Regiones sueñañ en su afán, las buscan,
Y á merced de los rábidos
Vientos y embravecida mar incierta
Lanzan los vasos frágiles.

Esta idea pone de improviso á su acalorada fantasía el recuerdo de la conquista de América, y por medio de una bellísima transición exclama amarga mente :

Tú viste ufana el temerario arrojo
De tus hijos. ¡ oh Hispania !
Tú de sus manos recibiste altiva,
La corona de América...
¡ Joya fatal ! jamás te ornara, oh Madre !
Y en extranjeras márgenes
De tu seno arrancados no murieran
Por la flecha del Indio
Y ¡ oh dolor ! por la espada de Toledo
Tus malogrados jóvenes :
No en daño tuyo las peruanas sierras
En raudales mortíferos
Del ansiado metal ríos brotaran
Que tus campiñas ópimas
Convirtiendo cual lava abrasadora,
En desiertas, en áridas,
Corrieron á engrasar extrañas gentes.

El feliz contraste del *metal ansiado* que brota en

mortíferos raudales, es toque maestro de los que sólo se encuentran en Horacio.

Recuerda luego angustiado la guerra encendida entre España y sus colonias, y concluye esta admirable poesía con un cuadro animado de la tremenda lucha:

De los Pampas al Méjico
Un clamor: " ¡ Libertad ! " fieros arrojan,
Y los odiosos vínculos
En insoldables lazos quebrantados,
En las cimas de Océano
Hunden ¡ ay ! que jamás sus presas vuelve.

Otra de las composiciones del malogrado poeta, en la cual se refleja con toda fuerza su poderosa individualidad, es la intitulada, *Á mi estrella*, que supera, sin duda alguna, á la anterior. No puede darse mayor altura y dignidad, que las que Cabanyes despliega en esta oda, estampa de su alma, revelándose igualmente noble como hombre y como poeta. Empieza así:

¡ Salve, luz de mi vida,
Guiadora gentil de mi carrera,
Estrella mía, salve !
Largo tiempo mis ojos te han buscado:
En el zafir celeste
Clavados largo tiempo, á tus brillantes
Hermanas preguntaron,

¡Ay! y á su voz ninguna sonreía.
Mas tú... yo te conozco
Y tú me escucharás, Ninfa del Éter.
Sobre tus áureas alas
Á tu mortal desciende que te implora,
Y así de su destino
La ley sobre su frente, con un rayo
De tu corona escribe:
Ciencias vanas que el alma ensoberbecen
Y el corazón corrompen,
Favor de plebe y dones de tiranos
Este mortal desprecia:
Ni asesino de déspotas, ni siervo
Será, ni de virtudes
Enseñador, que ultrajan los mortales.
Ó mofan, ni de leyes,
Artífice, que á guisa de rameras
Con desdén ó con saña
Miran al infeliz, y al poderoso
Cariñosas sonríen.
¡Hombres! pensad, mas permitid que piense;
Dejad pasar su carro,
Que no él el vuestro impedirá que marche.
De vuestra fantasía
Los ídolos amad: él nada anhela
De lo que amáis vosotros.
Del corazón en el altar, do tiene
Pocos nombres inscritos,
Arde una llama pura, inmensa, eterna:
¡Hombres! ella le basta;
Nada quiere de vos mas que el olvido.

¡Qué imponente majestad! ¡Qué gran carácter! Nada de huecas declamaciones, nada de retórica, nada de retumbantes epítetos, nada del fárrago mitológico de los falsos clásicos: todo es en esta composición sobrio y severo, y las ideas y sentimientos, arrancando del fondo del corazón, van á conmover poderosamente el del lector. Pero veamos con qué altiva sencillez se destaca todavía la figura del poeta por cima del mundo y sus miserias:

Yo lejos de los hombres
Levantaré mi choza solitaria,
Y mis oscuros días
Con tu luz regiré modesta y pura.
Del perdón en las aguas
Me lavaré, y envuelto en mi inocencia
Veré caer y alzarse
Y otra vez sucumbir reyes y pueblos:
Por altos conductores
Veré á una arena vil viles rebaños
Guiar de humanas fieras,
Y apedazarse, devorarse, el alma
Saciar de los caudillos
Con escenas (1) de matanza y de carnaje:

(1) Extremada es, sin duda, esta licencia para nuestra lengua, como es asimismo algo duro el endecasílabo siguiente; pero ¿quién que no pertenezca á la familia de los *críticos roedores,* tratándose de inspiración tan alta, parará su atención en estos y otros leves lunares?

¡ Horrorosas contiendas
Que encienden sólo cuantas de infierno hijas
Rabïosas pasiones,
Desde que existe, al universo asuelan,
En máscaras hermosas
Siempre velado el lúbrico semblante !
¡ Yo lo veré con llanto!
Pero mi pecho latirá tranquilo.
Del Ida allá en la cumbre
Así al Saturnio el gran cantor nos pinta
El áspera refriega
Contemplando de Teucros y de Aquivos:
Caen los héroes; rojas
Con la sangre las límpidas corrientes
El Janto y Simois vuelcan;
La faz llorosa y suplicantes manos
Al Olimpo dirigen
Las Dárdanas esposas y las madres;
De las Deidades mismas
El feliz corazón palpita inquieto:
Y calma goza eterna
El Padre de los hombres y los dioses.

No puedo leer jamás sin encanto esta bellísima imagen de uno de los más sublimes cuadros de Homero.

Ya se habrá notado, al ver la desnudez de formas de estas poesías, y esa especie de crudeza homérica que las distingue, que su autor ha bebido en las fuentes originales del clasicismo, el cual nada tiene

que ver con las empalagosas perífrasis, ni con los acicalamientos del que por tan largos años le usurpó su nombre.

La emoción religiosa tenía también una cuerda sonora en la lira de Cabanyes. Prueba de ello es su *Misa Nueva*, en asclepiadeos-adónicos, una de sus odas más notables, si ya no es que deba ser considerada como la mejor. La forma está, como en casi todas, impregnada del espíritu horaciano; la inspiración y las ideas se han tomado del Nuevo Testamento, de cuya dulce majestad participa la composición entera. Así Cabanyes une, en este como en sus demás cantos principales, á la celeridad, concisión y errátil vuelo del antiguo lirismo, y á la elevada entonación de la verdadera *oda*, el sentimiento moderno, delicado y profundo. Aun á riesgo de extender sobradamente estas transcripciones, no puedo menos de copiar toda esta poesía (lo que sin duda me agradecerá el lector), pues no me atrevo á mutilar obra tan hermosa, en la cual, como no hay nada que desechar, nada hay tampoco que elegir.

¿Quién se adelanta modesto y tímido
Cubierto en veste fúlgido-cándida
Al tabernáculo, mansión terrena
De Adonai?

Es Juan, oh fieles; es el mancebo
Que por los trámites marchó del justo
Y entre los impíos guardó sin mácula
Su corazón.

Es... ¡ Oh ! postraos: la arpa de Sólima
Suena del templo ya por las bóvedas,
Ya Leví entona gloriosos cánticos
Á Jehovah.

Postraos, fieles, y vuestro espíritu
Y vuestro acento juntad al místico
Cantar del vate que oyó la ínclita
Hija de Sion.

Y al Dios ahora cantad benéfico
Que vuestros días colma de júbilo,
Que del amado pueblo no olvídase
En su penar.

¡ Ah ! no le olvida, y un hijo escógese
Entre sus hijos, á cuya súplica,
Cuando en los áridos campos marchítese
La dulce vid,

Romperá el seno de nubes túrgidas
Y hará de lo alto descender pródiga
Lluvia que el pecho del cultor rústico
Consolará.

Un hijo escógese cuyas plegarias
Tornarán mansa la eterna cólera,
Cuando ceñido de piedra y rayo
Asolador,

Sobre las alas del viento lóbregas
Volará el Justo contra los réprobos
Y so sus plantas truenos horrísonos
Rebramarán.

Bien como el arco señal de calma
Que de los montes la yerma cúspide
Une á las altas salas espléndidas
Do mora el sol;

Así él la tierra, mansión de angustias,
Juntará al trono de Dios ingénito
Y humanas preces bondoso el Numen
Escuchará.

Él, cuando presa de genios túrbidos
El orbe gima triste agitándose,
Y en negros odios ardan los ánimos,
Y ansia de lid,

La ley de vida mansa y pacífica
Dirá que el Cristo dió á las Apóstoles,
Y á los mortales en santos vínculos
Hermanará.

Oh ! de su labio las infalibles
Dulces promesas ¡ cuán grato bálsamo
Llevan al pecho del que sin mácula
Siempre siguió

De la justicia las sendas ásperas !
Y ¡ oh ! cuál le colma de dicha célica
El pan angélico que sus purísimas
Manos le dan !

Pero de duelos nuncio terrible
Será, y de penas y ayes sin término
Para el protervo que apacentóse
De iniquidad ;

Para el frenético que allá en su rabia
"No hay Dios" dijera, y al hombre mísero
De un Dios imagen, cual fuera líbica
Encadenó ;

Bajo sus plantas cual cieno fétido
Le conculcaba, reía bárbaro
De sus lamentos, y con su sangre
Mató la sed ;

Y ¡ mal pecado ! cubrió sus crímenes
Con velos santos, fingióse méritos,
Mientras que el impío no conocía
Ni Dios ni ley.

¡ Señor, conviértele !... Nuestras plegarias
Une á las tuyas, oh sacerdote,
De los perdones celestes nuevo
Dispensador :

Únelas, cuando del sacrificio
En los misterios incomprensibles
Velado en gloria vendrá á tus brazos
El hombre-Dios.

Á su presencia, del arpa armónica
Callan las cuerdas : el sacro cántico
Leví suspende, y humilde póstrase
El pueblo fiel.

Entre las muchas bellezas de esta oda, la comparación del sacerdote con el arco-iris me parece de singular y resplandeciente hermosura.

Debo hacer notar, á propósito de esta oda como de las demás, la maestría de Cabanyes en el manejo de los esdrújulos, uno de los principales ornamentos de nuestro idioma, y su tino admirable en la elección de los epítetos, los cuales no son en sus obras de los ordinarios y de troquel, sino verdaderamente *horacianos*.

La oda titulada *Colombo*, en endecasílabos sueltos, es también notable. En ella imagina el poeta que el Océano, al sentirse hendido por el intrépido héroe, se levanta para hablarle y anunciarle el próximo logro de sus maravillosas concepciones. Véanse los primeros versos :

Por los dudosos mares do insepultos
Vagan aún de Atlántida los hijos,
Iberas quillas de Liguria un hombre
Á ignotas playas conducía : el Héroe
Sentado en el alcázar, ya los ojos

Al último confín del horizonte
Giraba, ya á las páginas del cielo.
No era temor: ligeras, vagas dudas
(Que siempre al débil hombre un Dios envía)
Su corazón brumaban; cuando el Padre
De las ondas Oceano en calma breve
Su ventoso escuadrón encadenando,
Agorero de bien, así le dijo:
" Anímate y alienta, imperturbable
Varón: cercano estás de tu derrota
Al fin ansiado: ¡ anímate y alienta!
Pronto á tu vista desdoblado el mundo
Será: de Iberia el estandarte pronto
Sobre Aleghany flotará y los Andes;
Y con temor atónito el indiano
Del león de España escuchará el rugido.
¡ Loor á ti, caudillo ilustre! ¡ Excelsa
Nación, loor á ti, que de naufragios
Despreciadora altiva, y de la muerte,
Á la empresa clarísima te arrojas!

Y luego le hace exclamar, dirigiéndose á los difamadores de España:

" Cual víbora rastrera que del suelo
No es poderosa á levantarse, ardientes
Ojos de muerte llenos á la Reina
Del aire vibra en vano, y de despecho
Silba y de rabia; espíritus villanos,
Ignoble raza de envidiosos pueblos
Tachar querrán la esclarecida hazaña

Que no supieron intentar, y vicios
Achacarán de un vil aventurero
Ó de un torpe soldado... á un pueblo todo,
Con indigno placer y siempre en balde.
Así del sol en la órbita esplendente
Un oscuro mortal máculas busca,
Y en su eje de diamante fijo en tanto,
Mares de luz en derredor esparce
El monarca del día, y al mezquino
Que le miró deslumbra y le confunde.

Hacia el fin de la composición, el Océano, por medio de una feliz reticencia, deja entrever al navegante, que, en premio de tan estupenda hazaña, verase un día cargado de hierros por la envidia forjados ; pero interrumpiéndose inmediatamente, concluye con el siguiente espléndido rasgo, consuelo digno del sublime genovés :

¡ Oh Colombo ! ¡ Colombo ! de la humana
Vida son breves las más fieras cuitas,
Mas sigue al grande eternidad de gloria !

La titulada *Á Cintio*, de carácter íntimo, nos mostrará otra faz del poeta, en la cual no es menos feliz que en las anteriores. Hé aquí algunos trozos que dejan percibir un sentimiento tierno y bastante amargo :

¡ Ay ! de mi triste juventud, oh Cintio,
¡ Cuál se arrastran inútiles los días
Y sin placer ! Un tiempo de la gloria
La brillante fantasma, su amargura
Con esperanzas halagó mentidas :
Tal, centella fugaz, artificiosa,
Lanzada entre las sombras de la noche,
Al inocente rapazuelo alegra,
Y sus lágrimas calma mientras brilla :
Muere, y el lloro torna.

Esta comparación compite en verdad, gracia y candorosa sencillez, con la bellísima donde Homero compara la facilidad con que Apolo, al frente de las troyanas huestes, derribó la muralla que los Aquivos construyeran cerca de sus naves, al

... rapaz que en inocente juego
À la orilla del mar, de leve arena,
Un valladar levanta, y con la mano
Y los pies luego le derriba y ríe.

(Ilíada, libro XV, trad. de Hermosilla).

Más adelante sigue Cabanyes :

¿ De que, Cintio, sirvió qué esta existencia
Del hondo caos la quietud dejase ?
¿ Y á qué mi puro espíritu sucias carnes
Vestir, y por veredas retorcidas,

De bandidos sembradas y de monstruos,
Buscar la patria y primitivo origen?
Amapola de vida momentánea
La frente saca de la tierra un punto;
Viene el arado del gañán, la troncha,
Y deja de existir. Gota lanzada
Del matinal rocío en la corriente
Del Orinoco, á las inmensas ondas
¿ De qué sirve ? Arrastrada á la par de ellas
Irá á morir sin pro y desconocida.
Breves y oscuros de la tierra al seno
Así mis días correrán llevados :
Sobre mi huesa la espinosa zarza
Como antes crecerá, y el viajero
Proseguirá sin percibir mis huellas.

. . . .

Pero ¿ qué importa ? ¿ Y piensas tú que envidio
La suerte yo de aquellos que, ufanoso,
Para divinizar el propio fango,
El mortal á los cielos encarama ?
¡ Oh Cintio ! en su memoria embebecida
No hace nada, la mente, sus ruidosas
Acciones recordaba, y yo el hinojo
Iba casi á doblar para adorarlos ;
Cuando, " ¡ Detente ! en cariñoso acento
Mi Genio me gritó : detén y escucha.
Irremediable enfermo, trabajado
De antiguos males es el mundo, y busca
Medicamento en vano á sus dolencias.
De su dolor en el angosto lecho,
Manando podre y la razón furiosa,

Se agita, se carcome, se consume
Revolcándose : ya en blasfemia impía
Con labio inmundo al Eternal insulta,
Ya humilde, arrepentido, prosternado,
Demanda su piedad : ora á la fuerza
Se abandona del mal sin esperanzas,
Ora la ciencia de mentidos sabios
Invoca... ¡ Oh sin ventura ! Á luengo agudo
Padecer condenado, del momento
Que inobediente de su Dios el hombre
Fué al mandato primero, hasta el instante
En que á la nada la creación tornando,
Dirá la voz del Infalible : *Basta.*
Ve aquí la eterna ley, y contra de ella,
De esa estúpida chusma envilecida
(Que por un pan de oprobio el honor suyo
Vende, y su vida miserable) el vicio,
La ignorancia y maldad es tan inútil
Como del Macedonio las victorias,
Los sueños de Platón y el celebrado
Pensamiento de aquel que á los planetas
Hizo danzar á guisa de la poma
Que sus narices aplastó cayendo. "

Dijo, y finió sus últimas razones
Con risa estrepitosa : yo aturdido,
Bien fuese de dolor ó de despecho,
Bien de placer, humedecido el rostro
Con el llanto sentí que derramaba.

Rindió Cabanyes tributo, en esta composición, á

esa poesía del desaliento que tanta boga logró años atrás, en la que tan especial y extraordinariamente sobresalió Leopardi, y á la que pocos dejan de sentirse inclinados al contemplar la interminable rueda de las humanas miserias; pero su tono no es el de la desesperación que maldice, sino el de la resignación que consuela.

La encantadora poesía amatoria *Á...* no dudo será tenida por muchos, y quizá no sin razón, en concepto de la mejor. El sentimiento profundo, su suave y á la vez amarga melancolía: la originalidad, la dignidad, la pureza y la delicadeza incomparable de la expresión, la hacen, en mi sentir, una de las más tersas y hermosas poesías eróticas de la lírica española. La transcribo íntegra:

Perdón, celeste Virgen,
Si á tus honestos labios
Arrebaté de amor costoso un *sí*:
Si á tu inocente pecho,
Si á tus sueños tranquilos
Turbé la calma plácida, perdón.

Yo te adoré: y un ara
De purísimo culto
En el seno del alma te erigí:
Que ni mi ardiente boca,
Ni mis ojos de fuego,
Ni un pensamiento vago profanó.

¡Yo te adoré á ti sola!
Y ledo ya tejía
Nupcial corona para orlar tu sien:
Mas de repente en punzas,
En punzas venenosas
Vi tornarse en mis manos cada flor.

¡Lejos, fatal guirnalda!
De la dicha renuncio,
Si al bien que adoro llanto ha de costar;
De mi dolor el cáliz
Apuraré yo solo:
Sé tú feliz ¡oh amada! y pene yo.

¡Sê tu feliz!... del pecho
La infausta imagen borra
De quien más que amador tu amigo fué:
Y en urna funeraria
La triste llama ahoga,
Llama primera que en tu seno ardió.

Sin una pobre choza,
Sin un árbol antiguo
Á cuya sombra el cuerpo adormecer,
Yo arrastraré mi vida
Como torrente inútil
Entre jaras y breñas corre al mar.

Mas solitario, errante
Entre agitadas olas,
So el templo santo, en desperada lid,

¡ Oh Virgen ! donde quiera
Al ánima afligida
Dulzura tus memorias llevarán.

Y cuando al fin mi espíritu
Las odiadas cadenas
Rompa que le atan á la arcilla vil ;
Y sus alas desplieguc,
Y á volar se aperciba
À la eterna mansión del Sumo Bien ;

¡ Ángel mío ! en los coros
Yo esperaré encontrarte
Que himnos santos entonan al Señor ;
Y á tan plácida idea,
Sobre el muriente labio
Sonrisa celestial florecerá.

Cierto estoy de que no habrá un solo corazón formado para la poesía, que no se deje seducir por el encanto de estos dulcísimos versos.

Hay otras poesías, no tan acabadas, pero en todas ellas brillan á cada instante relámpagos vivísimos de inspiración. Por ejemplo, la oda al *Cólera morbo asiático,* bella en conjunto, concluye con estas dos hermosas estrofas, aludiendo á la guerra de Portugal :

¡ Crimen ! ¡Infando crimen ! Una el habla,
Unas las aras son : corre la sangre
De un padre por las venas

De los dos contendores,
Y una mujer en su materno gremio
¡ Ay ! con dolor á entrambos concibiera.

¡ Nudos bellos de amor ! Al golpe horrible
Del hierro fratricida rotos caen :
Se estremece Natura,
¡ Ay ! ¿ y las ves ? Ya aullando
Sobre tus torres, oh Ulysea, vagan
Las furias del Montiel y las de Tebas.

En la oda titulada *El Estío*, hay una apóstrofe al Sol, digna de notarse. Á pesar de habérsele dirigido ya tantos versos por excelentes poetas, Cabanyes ha sabido encontrar para el astro-rey ideas tan nuevas como briosas. Obsérvese la plenitud y arranque lírico de las siguientes estrofas:

¡ Astro mayor del firmamento, salve,
Desparcidor de tempestades, fuente
De luz, amor del mundo !
Sobre los cerros patrios
Hijo yo del ardiente mediodía
Vengo á adorarte ¡ oh Sol ! y en ti me gozo.

¡ Divinidad ! de esos ardientes rayos
Inspiradores de entusiasmo y vida
¿ Por qué al poder inmenso
Las testas de los héroes
Lozanas otra vez no resucitan
Como el fresco botón de la azucena?

Y las que yacen en silencio antiguo
Ciudades de alto nombre entre rüinas,
¿Por qué otra vez sus torres
Y gigantes murallas,
Cual de hojas nuevas pirenaico abeto,
De activa muchedumbre no coronan?

¡Qué patética solemnidad en los dos primeros versos de esta última estrofa!

Enumera luego rápidamente los grandes imperios derrumbados al impulso incontrastable del tiempo, y, refiriéndose á Roma, exclama severamente:

Á esclavitud, asolación y muerte,
¡Oh Roma! condenada desde el punto
Que la virtud antigua
Y severas costumbres
Mofando, el oro y fútiles arreos
Cual sierva persiana apeteciste.

Hacia ti con deseos criminales
La su vista de águila volviera
Entonces de las Galias
El domador, cual mira
Hambriento azor de la región del éter
La que va á devorar tímida garza.

Vuelve luego á su asunto primero:

¡Astro del Orión! Hermoso brillas
En las noches de otoño, mas tu lumbre,
Nuncia de tempestades,

Llena de luto el alma
Del labrador, que en torno al duro lecho
Enjambre ve de nudos parvulillos.

Bellísima expresión, y tierna y encantadora imagen.

Recordando en seguida los funestos presagios que precedieron á la caída de la república en Roma, toma pie de ahí para trazar un animado é imponente cuadro de ella. Júzguese por las siguientes rápidas pinceladas :

¡ Consternación ! ! ! Desatentada inunda
La itala gente la ciudad eterna ;
Los padres la abandonan,
Y el héroe en quien su amparo
Creyó encontrar. " ¡ Huyamos !... do los libres
Allí Roma estará y allí la patria."

Mas ¡ ay de mí ! los libres han caído !
Cual rápido huracán impetüoso,
Desde tu amena margen,
Oh Segre, á las comarcas
Tésalas vuela el dictador impío,
Y victoria fatal sigue sus huellas.

Fué entonces cuando la indomada frente,
Con la corona universal ceñida,
Roma humillara al yugo :

Lo vió vengada Grecia,
Y un grito alzó de júbilo, que el eco
Repitió de Numancia en las rüinas.

Entonces, de gloriosa muerte huyendo,
Muerte halló infame el adalid vencido ;
. . . .
Y esclavo prosternóse el orbe todo :
Mas no Catón...
. . . .
Ni un solo acento pronunció : brumaban
Ideas de dolor su alma sublime.
. . . .
Y á su destino obedeció... Y en balde
Pensó el Liberticida entre la turba
Verle de sus esclavos :
En balde, que al impío
Soberano poder da acaso el Numen,
Pero el imperio de las almas nunca.

De esta manera, y por medio de rápidas transiciones nos lleva el autor á través de un bellísimo desorden hasta el fin de la oda.

Hay entre las composiciones menores de Cabanyes una canción á la luna, de mucho menor importancia que las anteriores ; pero en la cual, no obstante, resplandecen la dulzura de sentimiento, la sencillez y pureza de estilo del poeta, y es una de las escasísimas aconsonantadas de la colección. Toda ella

parece iluminada por el suave y melancólico fulgor del astro nocturno. Empieza así :

¡ Cuán dulces llegan al alma
Tus rayos, oh de la noche
Reina hermosa,
Mientras por el cielo en calma
Llevas tu argentado coche
Silenciosa !

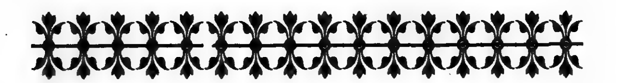
Dotó la naturaleza á Cabanyes de todas las cualidades fundamentales del verdadero poeta : inspiración alta y briosa, alma profundamente sensible, imaginación arrebatada y brillante, razón clara y serena ; y él desarrolló y coronó estas dotes con tenaz y consciente estudio, bebiendo en las purísimas fuentes de la antigüedad lo que hay en ellas de eterno, y desechando lo que envejece y caduca. En ellas aprendió á ser sobrio y severo, limpio y conciso, vario y flexible ; y uniendo al libre vuelo de la inspiración, el culto y el esmero de la forma interna, llegó á dar á sus creaciones los requisitos esenciales del verdadero lirismo. No es esto decir que sus obras no tengan defectos : temerario fuera el afirmarlo. Los tienen, sin duda (especialmente en lo que se refiere á la expresión, á veces áspera, indócil, inarmónica), pero no sólo escasísimos, si con sus bellezas

se comparan ; no sólo se ve patente que son más bien ocasionados por un exceso de fuego y osadía, sino que reclaman especial indulgencia, á causa del corto plazo concedido á los días del autor. ¿Qué no hubiera hecho, en efecto, tan preclaro ingenio á haber alcanzado más avanzada edad ?

Por mi parte, después de haber tributado á la memoria del poeta el homenaje de la admiración y simpatía que desde el primer instante me inspiraron sus cantos, y la noble sencillez de su carácter, en ellos reflejada, sólo me resta hacer votos porque sean saboreados y estudiados por la nueva generación literaria que en nuestra escena aparece, pues no ha sido otro el móvil que me ha guiado al emprender este pequeño trabajo. ¡ Ojalá pueda contribuír también de esa manera á que, cual otro Andrés Chénier, llegue para Cabanyes el momento de una reparación solemne, que ciñendo su memoria con la aureola de la inmortalidad, demuestre todavía una vez la verdad del hermoso pensamiento con que termina su canto á Colón :

¡ Oh Colombo ! ¡ Colombo ! De la humana
Vida son breves las más fieras cuitas,
Mas sigue al grande eternidad de gloria

1881.



CARLOS GUIDO Y SPANO

Alguno de Vds. (hablo con mis lectores, pues yo también me doy el lujo de tenerlos), cansado y fastidiado del *mundanal rüido;* del violento choque de pasiones las más veces bastardas, aunque se vistan de otra cosa; del caldeado ambiente de la política; del prosaísmo abrumador del comercio, etc., etc., anhela, poseedor de generoso y levantado espíritu, penetrar en un mundo superior (se entiende, sin salir del nuestro), rico de imágenes puras y lozanas, donde la razón, no por fría, sino por alta, es serena, y donde todo es luz, frescura y armonía?

Si es así, tengo la galantería de invitarle á un pequeño paseo hacia morada tan bella y deleitosa. No hay que ir muy lejos (cuando más, hasta la librería de Igón).

¿ Vamos ? Pues andando.

Ya se me figura que diviso la fachada. ¿Qué inscripción tiene?

—*Patri carissimo.* Héla ahí.

Todo es entrar, y ya se siente uno fresco y tranquilo. Vea Vd., esto parece mansión de hadas.

No hay planta bella ó flor aromática que aquí no se hallen para encantarnos con su esbeltez ó embriagarnos con su perfume. Rosas, mirtos, azahares, *lirios del valle*, gomas olorosas, aromas orientales: todo se mezcla y se confunde en la atmósfera y produce un ambiente que trasciende á gloria. Raudales frescos y limpios corren por entre elegantísimas palmeras, las cuales, al verlos pasar, cimbrean graciosamente sus copas, no tanto por saludarlos, como por contemplarse en sus aguas transparentes con una especie de vanidoso alarde. Aquí y allá vense, en artístico desorden esparcidas, estatuas de admirable hermosura, de líneas puras y correctísimas, de armoniosas proporciones ; y por cima de este paraíso encantador, resplandece un sol de perenne primavera, cuya lumbre, ni muy ardiente, ni muy pálida, penetrando por entre el follaje, va á reverberar en las ondas como puñados de brillantes.

Pero no todo es luz y alegría. Hacia un extremo del jardín, la oscuridad atenúa un tanto los risueños colo-

res del cuadro, y aun pueden verse algunas tumbas, triste y melancólicamente acariciadas por la sombra de un ciprés...

—¿No oye Vd.? Parece que anda alguien. Siento pasos ligeros y menudos. Sin duda es una hada ó una ondina; quizá una ninfa. Veamos.

¡Hola! ¡Hermosa joven! ¡Qué gallardía en el andar! ¡Qué gracia en sus movimientos! Tiene verdaderamente una figura artística.

Dos grandes trenzas la caen al descuido por la espalda; lleva en ellas una flor graciosamente prendida; su traje es sencillo, pero de gusto exquisito; su frente alta y despejada; su mirada... pero mirémosla bien antes de hablar de ella.

Su mirar es apacible, y manifiesta una alma tierna y pudorosa. La pasión no es, sin duda, en ella fuego impetuoso que incendia y devora, sino calor dulce que reanima y fortifica; y si el dolor la cautiva, en vez de hacerla revolcar por el suelo, mesándose los cabellos, se desprenderá de sus pupilas en forma de resignada lágrima, en la cual la luz se quiebre en mil suaves matices, sin que ello indique una naturaleza fría, sino más bien una organización demasiado artística y delicada para esforzar su garganta y descomponer su rostro con los arrebatos violentos de intemperantes pasiones. La

vida es para ella hermosa y apetecible, porque, con el reflejo de su propio interno sér, la contempla ceñida de luz y de armonía.

Ya que Vd., lector amigo, ha querido acompañarme en este viaje á mundo tan adorable, quizá no tomará á mal que le relate, siquiera sea ligeramente, la historia ó leyenda extraordinaria que, respecto de esa joven que ve Vd. ahí, corre de boca en boca.

Ha de saber Vd., pues, que según dicen, esta singular hermosura vió la luz en una de las comarcas más sonrientes de la antigua Grecia, de donde, muy joven todavía se dirigió al Oriente. Roció allí sus cabellos y vestidos con la más preciada esencia de sus exquisitos perfumes, y trabando ternísimas relaciones — ¿con quién dirá Vd.? — pues con la Sulamita del Cantar de los Cantares, recibió de ella, en prenda de inmortal cariño, aquel suavísimo nardo que *despedía su olor* en presencia del amado. Se agrega que, enamorada más tarde de la sonora lengua de Cervantes, se trasladó á las riberas del Tajo y del Betis, donde aprendió á manejarla con extraordinaria gracia y gallardía. Arribó luego á Francia (patria del buen gusto, si no del genio), y allí es fama que le placía sobremanera vestirse con las graciosas y ligeras túnicas tan apreciadas en el país. Quiso también conocer á Italia, y en ella halló una segunda patria,

dulce y amorosa, que bañó su espíritu en las melodías de sus cantos y el esplendor de su cielo. Por fin, cansada de tanto andar, decidió venir á establecerse definitivamente en esta nuestra hermosa y rica tierra, en la cual ha fabricado su aéreo palacio, adornándolo con todos los tesoros en tan sabia peregrinación acumulados, y haciéndo brotar en él, como por encanto, con verdadero *entendimiento de hermosura,* las fuentes, las plantas y las flores que ahora contempla Vd. admirado y embebecido.

Y diga Vd., señor hablador, ¿se sabe quién es esa peregrina joven?

—Sí, señor; esa joven es: *la Musa de Carlos Guido y Spano.*

Enero, 1882.



"EN LA RIBERA"

Causa profunda tristeza en todo ánimo amante de algo superior al oro y los ferro-carriles, la indiferencia con que son acogidas las mejores producciones de nuestros poetas, las cuales, en unión nefanda con los más insípidos abortos de cualquier coplero, pasan por nuestros periódicos y revistas sin dejar tras de sí la más ligera huella. En esta por irrisión llamada *Atenas del Plata,* donde se arma grande alboroto por las cosas más huecas é insignificantes, no se levanta una voz (si no hay alguna amistad ó fiesta pública de por medio) para señalar á la admiración general las escasísimas producciones que, descollando sobre las detestables ó medianas que donde quiera se encuentran, son verdaderamente dignas de incorporarse al cuerpo jóven, aunque harto débil y enfermizo de nuestra literatura.

Digo esto porque da grima y vergüenza que aquí, donde tanta declamación tiene su asiento, y tanto desatino su apología, pasen totalmente inadvertidas poesías que, como la titulada *En la ribera*, de Rafael Obligado, recientemente publicada en la *Ilustración Argentina*, reunen prendas tales de delicadeza, naturalidad é intensidad de afectos, que en cualquiera otra parte que no fuera esta fría, prosaica y ceremoniosa ciudad de Buenos Aires, llamarían vivamente la atención de las personas entendidas.

Otra razón hay, además, para que esta poesía pase como obra de escasos quilates entre nosotros, y es el extravío de nuestros gustos literarios, el cual, aunque variando de formas, parece como que nos tuviese especial predilección y cariño. En efecto, del extravío pseudo-clásico de los tiempos de nuestra emancipación, pasamos al extravío romántico, y de éste, al extravío francés-naturalista de nuestros días. Y entre tanto, ¡qué raras veces ha brotado en suelo argentino la planta fresca y lozana de la verdadera poesía, sin escolásticos amaneramientos, sin desgreñamientos licenciosos, sin pálidas y timoratas meticulosidades; pura, ingenua, sosegada y sencilla como la naturaleza! En cambio, ¡cuánto énfasis, cuánta bambolla, cuánto oropel, cuánta palabrería, cuánta falta de sentido estético!

Por eso el espíritu se dilata y embelesa con los dulces é ingenuos afectos que manan naturalmente de *En la Ribera*, como onda cristalina del escondido manantial. Al leerla, yo me he sentido transportado á los tiempos felicísimos en que la poesía no se empleaba en resolver áridos problemas de filosofía, ni en balumbas políticas, ni en dar lecciones de catecismo, ni en combatir á los frailes: cosas todas, yo no lo dudo un instante, inspiradas por la Musa de la Decrepitud, pintarrajeada con colorete y albayalde; sino en la clara y limpia expresión de los afectos é imágenes; en la pintura de la naturaleza, siempre varia en cuanto es siempre diversamente sentida; y en recorrer artísticamente las fases complementarias de la naturaleza humana, ora hundiéndose en las entrañas de la realidad, que arraiga en la tierra, como Shakspeare, ora, como el celeste Luis de León, alzándose al idealismo hasta tocar las estrellas.

Tiempo es ya, por Dios, de desnudar á la poesía de tanto artificio, de tanto sentimiento retorcido y archi-culto, escondido en no sé qué repliegue del corazón, y de tantos ataques epilépticos que viciosamente nos hemos acostumbrado á tomar por inspirados y pindáricos vuelos.

El arrebato violento é intemperante con que se

manifiestan los afectos (sobre todo, los tiernos) produce casi siempre un efecto contrario al que se presume, pues en vez de creerlos profundos y hondamente arraigados en el alma, se nos imaginan el resultado de una ofuscación momentánea del poeta. Por lo contrario, la serenidad de expresión nos sugiere le idea de lo permanente y profundamente sentido. Así, no hay apóstrofe desmandada y fulminante que alcance á producirnos la impresión de los fúnebres y tranquilos versos en que Leopardi invoca á la muerte como á una dulce y consoladora amiga

Ahora bien, esto es lo que caracteriza la exquisita poesía de Obligado, de que quiero dar una idea. Emana de ella un sentimiento íntimo, vehemente, dulcísimo, engarzado en expresiones ingenuas, sencillas y naturales. Á esto se agrega un sabor bíblico delicioso, en nada amanerado, como que no proviene de fría imitación, sino de la índole ygenio del poeta. Por muchos conceptos es Obligado digno de encomio; pero lo que más le realza á mis ojos es el hermosísimo é inapreciable dictado de *sencillo*, que, entre los poetas argentinos, sólo comparte con Guido y Coronado. Esa es, en el arte, la cumbre de la montaña: mandar los veneros de la inspiración por el cauce de la sencillez y de la naturalidad.

Cuente otro los defectos, si los tiene, que mucho lo dudo, de esta poesía amatoria. Muy más grata será mi tarea: la de señalar al lector algunas de sus abundantes bellezas, para que si tiene la desgracia de no haberla leído, se apresure á hacerlo, seguro de que me lo agradecerá sinceramente.

El asunto (¡escandalícense los sesudos y graves *trascendentalistas!*) no es más que un coloquio amoroso á orillas del Paraná. Pero ¡qué partido sabe sacar de él el poeta! ¡Cómo se unen y entretejen en su corazón el amor de la naturaleza y el amor humano! Por eso su amada le parece más bella á la margen de su río predilecto, y éste, y la naturaleza toda, mucho más hermosa y encendida con la presencia de su amada; y exclama.

> ¡Oh, cuánto eres hermosa,
> Mi amada, en este sitio!
> Sólo por ti, y á reflejar tu frente,
> Corriendo baja el Paraná tranquilo.

Versos divinos, llenos de esa armonía interna é inefable, patrimonio exclusivo de los verdaderos poetas, que no se sabe donde está precisamente, pero que se desprende de sus cantos como un efluvio misterioso. Si estos versos no superan á aquellos encantadores de León, en su incomparable *Vida retirada,*

cuando al pintar el huerto ***plantado por su mano*** en la ladera del monte, dice:

Y como codiciosa
Por ver y acrecentar su hermosura,
Desde la cumbre airosa
Una fontana pura
Hasta llegar corriendo se apresura;

puédese, al menos, afirmar que son dignos de equipararse con ellos, y que aquel altísimo y soberano poeta se hubiera regocijado en reconocerlos por suyos.

Agrega en seguida:

Para besar tu huella
Fué siempre tan sumiso,
Que, en viéndote llegar, hasta la playa
Manda sus olas sin hacer rüido.

Este último verso es insuperable: corre realmente como una ola mansa y tranquila. ¿Quién que no sintiese íntimamente la naturaleza podría pintarla de esa manera?

Por eso, *porque te ama,*
Somos grandes amigos;
Luego, sabe decirte aquellas cosas
Que nunca brotan de los labios míos.

Yo no sé que puedan expresarse afectos tiernos de una manera más suave é intensa á la vez. Esto, ó mucho me engaño, ó es la esencia misma de la poesía, sin afeite ni disfraz de ningún género. Véase ahora la delicada y cariñosa observación de la naturaleza, y la íntima unión, antes señalada, de ésta con la pasión que le domina :

El año que tú faltas,
La flor de sus seibos,
Como cansada de esperar tus sienes,
Cuelga sus ramos de carmín marchitos.

Por la tersa corriente,
Risueños y furtivos,
Como sueltas guirnaldas, no navegan
Los verdes camalotes florecidos.

. . . .

Pero llegas... y el agua,
El bosque, el cielo mismo,
Es como una explosión de mil colores,
Y el aire rompe en sonorosos himnos.

Estrofa admirable y verdaderamente regia, en su exquisita simplicidad.

Busca luego el poeta una comparación con que explicar esta luz, esta vida de que se reviste la naturaleza al acercarse su amada, y la encuentra felicísima :

Así la Primavera,
Del trópico vecino
Desciende, y canta, repartiendo flores,
Y colgando en las vides los racimos.

Prosigue más adelante :

¡ Cual suenan gratamente,
Acordes, en un ritmo,
Del agua el melancólico murmullo,
Y el leve susurrar de tu vestido !

¡ Oh, si me fuera dado
Guardar en mis oidos
Para siempre, esta música del alma,
Esta unión de tu sér y de mis ríos !..

No sé si el poeta la habrá conservado como deseaba, aunque lo presumo ; pero sí afirmo que la *música del alma* de que estos versos están impregnados, no se borrará jamás del corazón de quien una vez los haya saboreado.

¡ Es que el amor es dueño
De todo paraiso !
¡ Es que toda belleza de la tierra
Es un fragmento del Edén perdido !

Á medida que el poeta avanza en la expresión de sus sentimientos, va encendiéndose más y más en

ellos mismos, y ya en el éxtasis del amor, exclama vehementemente, con esa repetición nerviosa y en diversas formas, propia del que desea con ardor lo que pide y teme no alcanzar nunca:

¡Ámame, no me olvides,
Ámame con delirio;
Bésame con el beso de tus labios,
Como la esposa del cantar divino!

Y luego, ya más confiado y sereno:

Yo guardaré el secreto,
Lo guardará este asilo,
Donde, ingenuas, se besan las palomas
Ante la augusta majestad del río.

Rasgo ternísimo, que ofrece un contraste altamente poético. ¡Estos son versos, esta es poesía!

¡Ah! si en vez de tanta hueca armonía de palabras, de tanta vana disputa, de tanta enfática y pedantesca metafísica, hablase más á menudo la poesía este lenguaje puro y sencillo del alma, qué realce, qué gloria para nuestras letras! Vosotros, jóvenes que hacéis las primeras armas en las lides del arte, apresuraos á despojaros de todos esos falsos y deslumbrantes ropajes; huíd, tanto por lo menos como de la Arcadia y sus pastores, de esa seca y árida pro-

sa versificada que pretende cubrirse con el pomposo manto de POESÍA TRASCENDENTAL; y si aspiráis á dear tras de vosotros algo duradero y fecundo, seguid, seguid el sendero que os señala la preciosa composición que ha sido objeto de estas líneas, seguros de llegar con paso rápido á la escondida región de la eterna y verdadera poesía.

Febrero, 1883.



"EL HAZ DE LEÑA"

REPRESENTACIÓN DE RAFAEL CALVO.

> La verdad humana, por el mero hecho de serlo, aunque exteriormente parezca prosaica, es más poética que toda ficción; pero lo es solamente para quien sabe leer la poesia que hay en el fondo de lo que parece más insignificante y trivial.
>
> (Menéndez y Pelayo)

Anteanoche volvió á presentarse en nuestra escena el distinguido actor español señor don Rafael Calvo, con la compañía que dirige. Cumplo con el deber de saludarle, felicitándome á la vez por la nueva ocasión que nos ofrece de admirar su talento y los inagotables tesoros del teatro español antiguo y

moderno. La obra elegida para el estreno ha sido *El Haz de leña*, de Núñez de Arce. Digamos algunas palabras á su respecto.

El Haz de leña es un drama histórico basado en las desavenencias entre Felipe II y su hijo el príncipe don Carlos. Como se ve, el tema no es nuevo, ni mucho menos. Tratáronlo, entre otros, Quintana, en su fantasía titulada *El Panteón del Escorial*, Schiller, en su drama *Don Carlos*, y Alfieri, en su *Philippo*. ¡Pero de cuán diversa manera! Entre éstos y la obra del eminente poeta español contemporáneo, media el abismo que separa lo falso de la verdad.

Que Felipe II ha sido odiosamente calumniado por sus enemigos contemporáneos y póstumos, cosa es que no puede ponerse en duda. Siendo Felipe el representante más acabado y grande del régimen derrumbado á fines del pasado siglo, los sostenedores de las ideas revolucionarias, y en pos de ellos, una historia ligera, parcial y desalumbrada, embriagándose con las calumnias de los enemigos del monarca, le convirtieron en un ente vil y abominable, y le presentaron á la execración universal, como feroz asesino de su hijo Don Carlos y de su esposa doña Isabel de Borbón, por unos supuestos celos, tan infundados como ridículos. No hay para qué

detenerse á demostrar lo que es hoy de absoluta evidencia para todo el que no viva, en punto á historia, en la perturbada atmósfera de las postrimerías de la última centuria y de los principios de la actual. Baste recordar que estos sucesos, ya sin interés alguno, han sido puestos á plena luz por Llorente (autoridad nada sospechosa á este respecto) en su *Historia de la Inquisición de Españx;* por Prescott, y sobre todo, por la obra incontrovertible y maciza de Gachard. "El príncipe Don Carlos, dice el primero, falleció el día 24 de Julio de 1568, á las cuatro de la mañana. Felipe II, sin ser visto del Príncipe, le repitió la bendición paternal, que ya le había dado, á petición suya, por medio de Fr. Diego de Chaves. El Rey extendió el brazo para bendecir á su hijo, entre los hombros del Príncipe de Éboli y el Gran Prior de San Juan, que se hallaban en la cámara del Príncipe, encargados del cuidado de la persona de S. A. por orden de su augusto padre".

El príncipe Carlos era, según evidentes testimonios históricos, de naturaleza enfermiza y mal conformado, de genio rebelde y colérico. Mantenía, además, relaciones secretas con los rebeldes de Flandes, y llegó en su insensatez hasta pretender dar muerte á su propio padre: ¿qué mucho que Felipe, severo é implacable, no por maldad, sino en cum-

plimiento de los que él consideraba ineludibles deberes, y en prosecución de la idea de unidad católica que le dominaba, qué mucho, digo, que encerrara al príncipe y lemandase abrir un proceso? Lo único de que con razón puede acusársele es de haber descuidado intencionalmente la curación de su hijo, ya irremediablemente enfermo, consintiéndole la satisfacción de sus nocivos caprichos. Quería así evitarse la vergüenza de tan escandaloso proceso.

Respecto á los supuestos amores de Carlos con Isabel, y al acto de violencia que, como se lee en el drama de Schiller, cometió Felipe, apropiándose la novia de su hijo, nada más falso ni más risible. Cuando el *viejo* Felipe se casó con Isabel de Borbón, contaba treinta y dos años, y su hijo, el galán, apuesto y enamorado mancebo, trece! (1). Muere la reina algún tiempo después : ¿envenenada miserablemente por su feroz marido? No señor (¡lástima de romanticismo!), la reina murió... de parto! ¡Oh prosa, prosa vil, hasta cuándo has de seguir burlándote de tan tétricas y pavorosas fantasías, relegándolas al triste oficio de hacer dormir inquietos á los muchachos!

(1) Acordóse el casamiento de Felipe con Isabel por el tratado de Cambréis, celebrado en Abril de 1559. Felipe II había nacido en Mayo de 1527, y el príncipe en el año de 1545.

Podemos, pues, decir con la robusta musa del Duque de Frías :

Esta es ¡oh mundo! la verdad entera :
No hay que escuchar á la impostura impía;
La voz de la verdad es duradera
Más que el eco de pérfida falsía.
Cuando del Duque de Alba la guerrera
Espada á los rebeldes combatía,
Hizo cundir por su marcial falanje
Esa calumnia el Príncipe de Orange.

Pero esa calumnia, despedazada en el terreno de la historia, se había refugiado, como en inexpugnable alcázar, en el teatro, en la novela, en la poesía, para lo cual no podía ser más adecuada. En él seguía resonando poderosamente, porque es más fácil arrojar lo que entra por las puertas de la inteligencia, que lo que asalta por las de la imaginación y el sentimiento. Urgía, pues, perseguirla en su última guarida ; pero habiendo entrado en los dominios del arte por mano de Quintana, Schiller, Alfieri, etc., artista de alta valía y mente robusta había de ser el que se atreviese á expulsarla de ellos para siempre. El que tal empeño ha realizado ha sido, con efecto, digno de él por sus quilates artísticos, y para mayor lauro y honra insigne de su nobilísimo temple de alma, libe-

ral, y por lo mismo, adversario de Felipe II y del régimen por él tan poderosamente sustentado. ¡Honor al artista de la verdad y al hombre de conciencia recta!

Tan cierto es que el arte, sin ser docente ni predicador de moral, debe asentarse sobre las sólidas basas de la verdad y del bien para ser sano y duradero, que las obras en que se falta á esta ley imprescindible, por mágicas y deslumbrantes que sean, llevan oculto en sus entrañas el germen corruptor que las devora.

Así no es posible, sin hacer un esfuerzo violento para recordar que los autores obraban de buena fe, leer hoy con agrado el *Philippo* de Alfieri, el *Don Carlos* de Schiller ó *El Panteón del Escorial* de Quintana. Y aun es de notar que según el gran poeta alemán, Felipe II aparece mucho más grande que en la fantasía del gran poeta español. En la obra de este último, el poderoso é incontrastable monarca, al cual no se ha de negar un sello de severa grandeza, se convierte en un monstruo vil y apocado, á la vez que el gran Carlos Quinto se muestra arrepentido de su política y de sus victorias. Esto es porque á Quintana le ofuscaba la pasión política y religiosa, en tanto que á Schiller le extraviaba su sentimentalismo, del cual sólo llegó á libertarse en su tercera época,

con *Guillermo Tell,* en la cual, ascendiendo á la serenidad artística que le aconsejaba Goethe, tocó la cumbre de su gloria.

Consideremos ahora, aunque ligeramente, la *forma* en que Núñez de Arce ha realizado su idea. Esto es lo que directamente interesa al arte. ¿Es una obra artística de mérito? ¿Es un buen drama? En mi concepto no sólo es bueno, sino excelente, y uno de los mejores del teatro español moderno. Tiene, en primer lugar, el mérito no pequeño de presentarse libre de esa enfermedad que ha invadido últimamente la escena española : *el efectismo*. Donde este impera, no hay ni puede haber arte legítimo y sano. El drama de Núñez de Arce no deslumbra, pues, con escenas y golpes inesperados y violentos ; pero la impresión que deja en el espectador culto y de buen gusto es mucho más duradera y profunda que la que se obtiene con aquellos ilícitos medios. Ha de notarse también, que estando escrito en verso, y á pesar de ser Núñez de Arce un lírico eminente, *El Haz de leña* está limpio de ese lirismo impertinente y ampuloso que tanto deslustra muchas piezas del teatro español. La locución es sobria, el lenguaje natural y verdadero, y el verso está puesto, no para servir de vehículo á arrebatos intemperantes, sino para interpretar con mayor viveza y energía la lucha y explo-

sión de las pasiones. Este drama, pues, así como el teatro todo de López de Ayala, es el mejor argumento para demostrar que el verso añade fuerza y belleza artística á las composiciones dramáticas (y que no debe, por tanto, desecharse) cuando es empleado con sobriedad y mesura.

La acción se desenvuelve con aquella majestuosa sencillez que Núñez de Arce pone en todos sus poemas *objetivos*. El carácter de Felipe II está trazado de acuerdo con la realidad histórica; pero con relieve y fuerza extraordinaria. Aparece allí severo, sombrío, reconcentrado, esclavo de lo que considera su deber, y de su gran idea de unidad religiosa, en la cual ve la única salvación posible para aquel colosal imperio formado por tan heterogéneos elementos, y en cuyo servicio está siempre dispuesto á descargar todo el rigor de su formidable brazo. Vense, además, en él, ó más bien, se adivinan, los afectos paternales, rechazados por su férrea voluntad (que no era menos implacable consigo mismo que con los demás) á lo más hondo y escondido de su alma. Por eso dice á Catalina, que le pide misericordia para su hijo enfermo:

... Como tú misma
Por él mi cariño aboga.
Pero el rey esta ofendido,
Porque conservar le toca
La paz de la monarquía
Que está bajo su custodia.
Y mientras el rey no obtenga
Pruebas de adhesión notorias,
El padre, ahogando en el pecho
La pena profunda y sorda,
Llorará quizás... ¿Quién duda
Que llorará? ¡Pero á solas!

Pero donde Núñez de Arce ha realizado un verdadero *tour de force*, desplegando una perspicacia psicológica y una delicadeza artística de primer orden, es en el carácter de Don Carlos. Difícil era, en verdad, sacar partido, conformándose con la verdad histórica, de un carácter como el del príncipe, sin importancia alguna, una vez derrumbado el castillo de naipes que á su respecto habían forjado la pasión política y religiosa y la fantasía extraviada. Núñez de Arce ha sabido, no obstante, vencer la dificultad de una manera sorprendente. Ha hundido su penetrante mirada de poeta en aquella naturaleza mezquina y febricitante, y esa realidad ha respondido á su interrogación poderosa, y ha dado sones armoniosos, como la estatua de Memnón al sentirse acariciada por

los rayos del sol. Es que la realidad, por raquítica que aparezca, está siempre rica de poesía para los que saben contemplarla. El poeta ha hallado, pues, ciertos matices interesantes y altamente verosímiles, en aquella alma desatinada é insensata; ha encontrado en la raíz de esos mismos delirios, ciertos principios, ciertos gérmenes de nobles sentimientos que han podido ser causa y origen de aquéllos. Por eso le hace exclamar, al soñarse vencedor de su padre:

¡Oh, no será! Si propicio
Premia el cielo mis afanes,
Yo atajaré los desmanes
Y horrores del Santo Oficio;

por eso le hace recordar en seguida el auto de fe que presenció de niño, llenándole de asombro y espanto. Además, para hacerle todavía, sin falsearle, más interesante á nuestros ojos, el poeta ha echado sobre sus faltas el finísimo velo del amor inconsciente de Catalina, carácter ingenuo y adorable, que ama al príncipe porque le ve desgraciado, sin detenerse á hacer el recuento de sus cualidades y vicios. Así el puro amor de Catalina realza al príncipe á nuestros ojos; sin darnos cuenta de ello, le abona. Yo no tengo palabras para alabar la profunda delicadeza de este detalle. Resulta así el príncipe

verdadero, más artístico y más simpático que el Don Carlos falso y convencional, noble, apuesto y enamorado, que nos pintan algunas de las obras á que antes he aludido. ¡Poder de la verdad y la poesía, dichosamente hermanadas en la mente de un verdadero poeta!

Réstame hablar del carácter de Cisneros, y aquí fuerza es reconocer que está la parte débil de la obra. Cisneros, hijo de Don Carlos de Sesso, luterano condenado á la hoguera por Felipe II, sabe que éste, al ser increpado por aquél al tiempo de morir, habíale contestado: *Si mi hijo fuera como vos, no dudaría en echar el haz de leña á la hoguera, para quemarle;* y anheloso de venganza, se propone hacer que el rey cumpla su promesa. Para ello empuja al príncipe por el sendero de la rebelión y del vicio, y le vende luego, haciendo sabedor á Felipe de sus traiciones. Trata, pues, de vengar á su padre de Felipe, haciendo á éste verdugo de su propio hijo, quien había colmado de favores al mismo Cisneros. El autor ha querido templar tanta depravación, no sólo dando por motivo de tal venganza el recuerdo sagrado de un padre, y la pérdida de toda honra y bienestar, sino haciendo que á cada paso clame la conciencia misma de Cisneros contra tan inhumano proceder; pero á pesar de todo, el

carácter resulta repugnante, y lo que es peor, violento, y falto de esa realidad palpitante que circula por toda la pieza, y que es su más rico timbre y corona. Este defecto es grave, por cuanto sobre ese quicio gira toda la obra; pero por lo mismo merece disculpa, pues á él debemos la existencia de este de todos modos admirable drama. Un defecto de detalle pudiera también señalarse, y es la escena en que los gentiles hombres de cámara del príncipe pretenden maltratar y arrojar de ella á Cisneros. Esta escena huelga, porque en nada contribuye al desenvolvimiento de la acción. Por lo demás, el drama está lleno de versos admirables que una vez oídos no se olvidan jamás.

Diré ahora algo acerca de la ejecución de *El Haz de leña* por la compañía de Calvo. ¿Qué decir sobre este distinguido artista, que sea nuevo? Lo que de él pienso lo he manifestado ya en ocasiones diversas, y no habré de repetirme ahora. Baste, pues, afirmar que el papel de D. Carlos, que anteanoche estaba á su cargo, le ha dado ocasión de hacer una reaparición brillante entre nosotros. Calvo ha comprendido bien el personaje que representaba, mostrándosenos fiero, rebelde, insolente, y dejando entrever ciertos arranques generosos, ciertas cuerdas sensibles de su alma. Es digno de todo aplauso el

empeño con que este artista estudia hasta los más delicados matices de los caracteres que encarna. Basa su interpretación artística en un estudio histórico y psicológico, única manera de no dejarse llevar á merced de la fantasía y de no incurrir en condenables exageraciones. Quizá la fatiga consiguiente á su reciente travesía le ha impedido desplegar anteanoche ampliamente todas sus facultades, y así hubieron de notarse ciertas inflexiones de voz algo forzadas, como cuando se lamenta y desespera porque sólo él no puede salir por la puerta que está franca para todos. Quizá convendría un tono más reconcentrado, dado el carácter torvo é indomable del personaje.

La señora Contreras, á quien tengo por una artista discreta, aunque de escasas facultades, tuvo anteanoche un momento verdaderamente feliz, cuando Cisneros insiste en su sospecha de que ella le ha vendido. El público, comprendiéndolo así, aplaudióla calurosamente.

El señor Jiménez nos hizo ver un Felipe II tal como la historia y el autor le pintan. Este artista se adapta admirablemente á los papeles majestuosos. Lástima que siendo sordo nuestro teatro para la recitación dramática, y no conviniendo á su carácter el alzar mucho la voz, muchas de las palabras que Fe-

lipe dice en tono bajo y velado, quedaban perdidas para gran parte del auditorio.

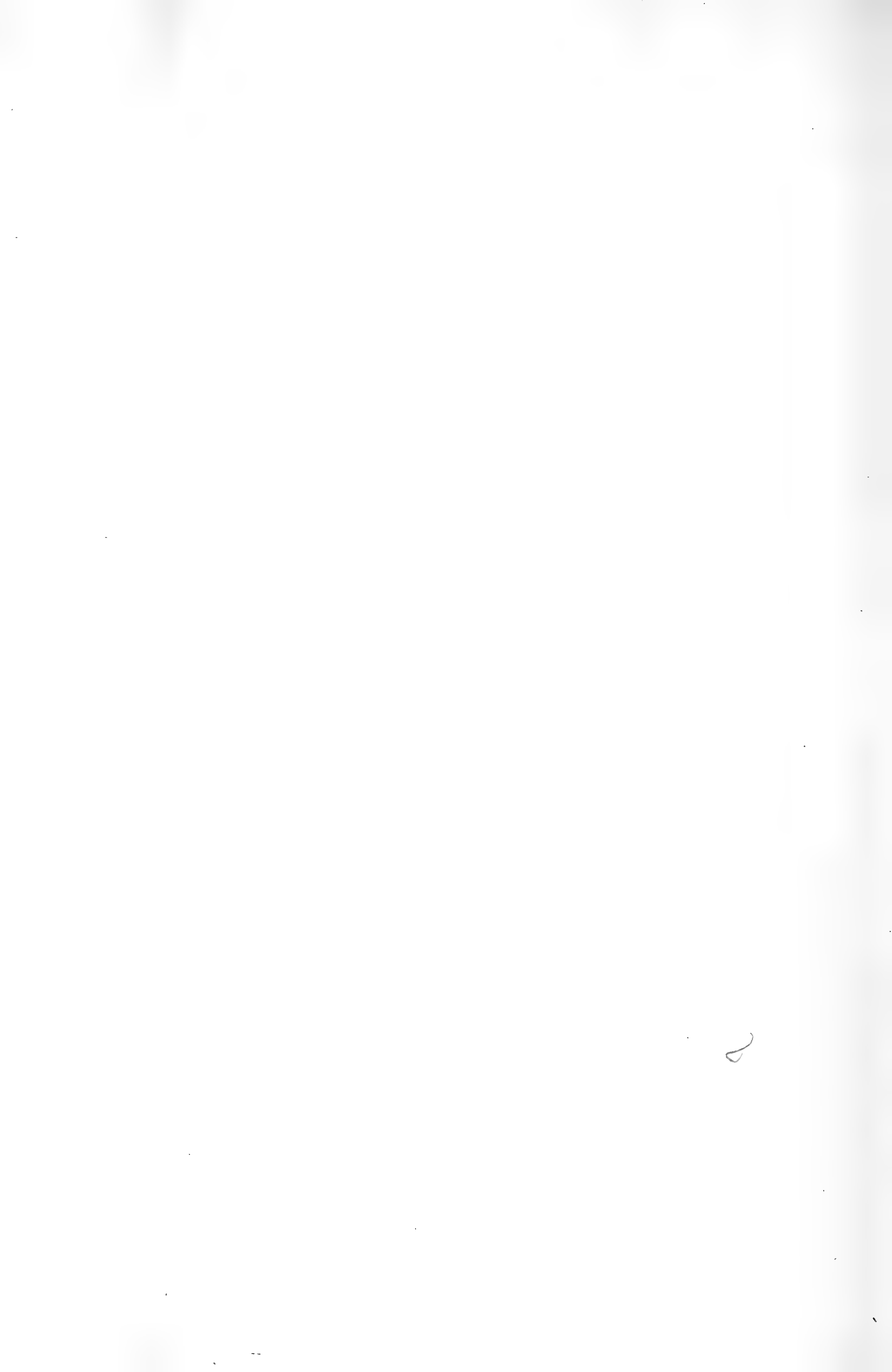
En cuanto á D. Ricardo Calvo, se sabe que su cuerda está en los papeles cómicos, en los que es admirable, por lo bien que sabe unir el decoro á la gracia. En los papeles serios no raya á la misma altura; pero entre éstos ninguno tan adecuado para él como el de Cisneros, por cuanto á su fondo serio, y aun trágico, se une la apariencia jocosa del farsante. Así lució mucho en la intencionada relación de la farsa cuya invención explica delante de los gentiles hombres del príncipe. También merece alabanza su actitud final, cuando exclama ante Felipe II y los que en aquel momento le acompañan : *¡Soy luterano!* Estuvo soberbio, provocativo y fieramente sereno.

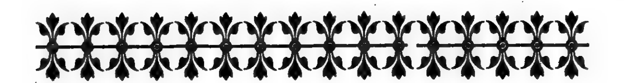
Resumiendo, la representación de *El Haz de leña* ha sido buena y esmerada. No obstante, un espíritu exigente podría tachar dos pequeños pormenores. En el acto segundo, cuando Don Carlos se acerca á los nobles con quienes conspira, para informarlos de que todo se ha descubierto, debieran, como lo indica el autor, hablar con grande animación. Pudo notarse que no sucedió así, sino que hubo calma excesiva en aquellos momentos. Al final de la pieza, Felipe II y los que con él entran deben rodear el cadáver del

príncipe, ocultándole al público, según lo quiere el autor. Creo que esto sería de mejor efecto, porque añade misterio y terror á la escena. Pero estos no son sino pequeños accidentes, que si bien atendibles, no destruyen el mérito de la representación.

Siendo esta quizá la última vez que el señor Calvo se hará escuchar entre nosotros, terminaré pidiéndole una larga y brillante temporada, en la cual le he de seguir con mis observaciones, que pondrán por lo menos de manifiesto que son amigas y pueden marchar juntas la admiración al talento y la imparcialidad crítica.

1884.





" EL TANTO POR CIENTO "

REPRESENTACIÓN DE RAFAEL CALVO

Declaro que, entre las producciones dramáticas, ninguna se lleva tras sí tan encadenado mi albedrío como el drama que pinta la vida contemporánea, y la llamada *alta comedia.* Seguramente que en las piezas históricas ó legendarias hay vasto campo para el lucimiento de ingenios próceres, y la imaginación puede cobrar mayor vuelo y osadía; pero tampoco ha de negarse que el espectador culto é ilustrado se ve, en estas últimas, constreñido á hacer mayores concesiones, á penetrar más en la esfera del convencionalismo. Con efecto, es punto menos que imposible, por profundos conocimientos históricos que el autor posea, que no incurra en ciertos anacronismos, ya en la manera de presentar sus

personajes, ya en las ideas y el lenguaje que les atribuye. No se vive impunemente en un país y época determinados. Las ideas y pasiones que nos rodean influyen de tal modo sobre los más reacios á ellas, que vienen á ser como á manera de un velo, á cuyo través sólo nos es dado contemplar los pensamientos que han rodado y las pasiones que han hervido en la mente y en el corazón de las extintas generaciones. Además, las grandes figuras históricas, cuyos nombres nos han sonado en los oídos desde nuestra infancia, envueltos en el poético prestigio que á todo comunica el *silencio antiguo*, según la expresión solemne del malogrado poeta catalán, parece como que se empequeñecen al presentarse ante nuestros ojos encarnados en seres reales (cuya figura no siempre corresponde á la idea que de ellos nos formáramos) y en cuadros concretos y limitados, como por fuerza han de serlo los que se amoldan á la escena.

Nada de esto en la alta comedia, ni en el drama contemporáneo. Trátase en ellos del mundo que nos rodea; las ideas y afectos cuya oposición presenciamos, son los mismos que sentimos en nosotros ó á nuestro alrededor, y el lenguaje no es otro que el que palpita diariamente en nuestros labios. Por tal modo se establece entre la escena y los espectadores un acuerdo simpático, una relación íntima, engendradora de ricos

y secretos deleites. Además, sin faltar el gran aliciente de la pasión arrebatada y el sentimiento encendido, hay en la comedia de carácter un no sé qué de culto, brillante y aristocrático, que es difícil hallar en otras especies dramáticas.

Ahora bien, en la alta comedia, dudo mucho que tenga rival en España, en este siglo, Adelardo López de Ayala, una de cuyas mejores obras, *El tanto por ciento*, hemos tenido ocasión de admirar anteanoche, muy bien desempeñada por la compañía de Rafael Calvo.

López de Ayala es uno de los escasísimos artistas en quienes, merced á sus grandes facultades, la *intención moral*, manifiesta en sus creaciones, no daña casi á la belleza artística. Soy, he sido y continuaré siendo hasta el último instante, sustentador declarado, entusiasta é intransigente del *arte por la belleza*. Creo que el arte tiene su fin dentro de sí mismo, y que no necesita andar á caza de mendrugos científicos ni filosóficos; creo asimismo que el simple resplandor de la hermosura alza y dignifica inmensamente más el espíritu que todos los sermones de moral, todas las disquisiciones científicas y todos los *documentos humanos* ingertos en el árbol de la belleza, con los cuales sólo se consigue prostituírla, encadenarla y oscurecer su mejor timbre, que consiste

en el misterioso poder con que nos embarga y lleva tras sí, sin que nos espolee con ningún estímulo de utilidad. Con efecto, ¿cómo podrá negarse que el arte, puesto al servicio de la filosofía, no es otra cosa que la disociación de la *idea* y la *forma* en el acto creador, las cuales deben brotar á un mismo tiempo de la mente del poeta? ¿Cómo es posible desconocer que la preocupación de un fin moral como que empaña y ofusca la limpidez de la concepción artística? ¿No será ésta mucho más perfecta y lúcida cuando sólo se atienda á la realización de la hermosura? Pero si esto es así, no ha de negarse tampoco que de una acción bien dispuesta puede desprenderse, virtualmente, en algunos casos, una saludable enseñanza; mas esta enseñanza ha de nacer de suyo, y ha de sacarla el espectador por sí mismo, sin que las ideas del autor se manifiesten, á modo de lección disciplinaria, por boca de ningún personaje. Los pensamientos filosóficos y trascendentales deben ser á las obras artísticas, lo que los nutritivos jugos de la tierra para las plantas: han de venir de muy hondo, y en silencio, y por ocultos caminos, sin que se echen de ver en los pétalos, ni en las hojas, ni en el aroma de las hermosas flores que ellos mismos engendran. ¿Sucede esto en las obras de López de Ayala? No completamente. La enseñanza moral nace en ellas

con naturalidad de una trama admirablemente concebida y dispuesta; pero el autor no puede contenerse, y acaba por poner aquélla en boca del más simpático de sus personajes. Esto importa, en mi opinión, hablando con todo rigor artístico, un defecto; pero este defecto está oscurecido por el extraordinario talento del poeta, por manera que la anti-estética moraleja es rápidamente arrebatada por el torrente de hermosura que el autor generosamente derrama.

Tres son las obras maestras de Ayala: *Consuelo*, *El tejado de vidrio*, *El tanto por ciento*. Si la primera aventaja á las demás por sus delicadas tintas y por el carácter de Consuelo, magistralmente trazado; si ofrece la segunda una trama ingeniosísima, la última es notable por la belleza de la concepción, por la habilidad de los recursos dramáticos, por la intensidad de los afectos, por la fuerza sorprendente de las expresiones, por la grandeza de la inspiración, en fin. No dudo en afirmar que esta pieza no es solamente una de las mejores del teatro español, sino de todos los teatros del mundo.

Las obras artísticas son verdaderamente tales cuando su poesía no reside tan sólo en los accidentes, en lo exterior, sino cuando el *motivo* que les da sér es esencialmente poético. ¿Y qué concepción más sen-

cilla y poética que la contraposición del digno amor que la Condesa y Pablo se tienen, en medio del sordo rumor de avaricia que por todas partes los circunda y acecha? Ello se me imagina algo así como ciertas limpias y frescas melodías que se elevan sonrientes y tranquilas de entre tormentas orquestales, y que avasalladas y como devoradas por éstas algunos instantes, cobran al fin mayor brío y se derraman espléndidas por toda la masa instrumental.

En el primer acto, que contiene una sencilla y hábil exposición, empéñase ya la acción con viveza y energía, y el carácter de Roberto (interpretado con la mayor naturalidad y soltura por el señor Jiménez, quien cada día afirma más su reputación artística entre nosotros), muéstrase ya en todo su alcance y significado. En el acto segundo, de una perfección desesperante, la acción llega á su mayor elevación y grandeza; y cuando á causa del testimonio de inocencia ofrecido para ante Pablo á la Condesa por Petra y su esposo y los demás personajes comprometidos en el negocio de la dehesa, parece que llega á un término feliz, el autor, valiéndose de un habilísimo recurso, vuelve á enredar la intriga, y los buenos sentimientos próximos á manifestarse en aquellos sórdidos comerciantes, tornan á sepultarse en la escoria del vil interés, nuevamente estimulado. Esta rápida transi-

ción de la escena en que la Condesa desesperada va á vindicarse en presencia de su amante, á la en que Roberto entra arrojando con su mercantilismo un manto de hielo sobre todo arranque generoso, es verdaderamente magistral. La sensación que en el espectador produce es inesperada, y la tensión de espíritu en que se hallaba queda un instante mitigada para renacer con más fuerza en la escena siguiente, que es hermosísima.

Cuando Pablo se cree engañado por la Condesa, descarga sobre la inocente acusada frases aceradas, sangrientas, mezcla turbulenta de cólera y desprecio :

CONDESA ¡ Eh ! ... Basta... No se dilate...
PABLO ¡ No ! que al fin quiere la suerte
Que el engaño se despierte
Y la traición se delate !
CONDESA ¡ Qué engaño !...
PABLO Yo empobrecí
Y usted me olvidó, señora.
CONDESA ¡ Ah !
PABLO Y ahora vuelve, y ahora
Usted no es digna de mí !
. . . .
CONDESA Por Dios, Pablo, no consientas
En la ruindad de esos seres,
Fiscales de las mujeres,
Rebuscadores de afrentas :

Que piensan en su maldad,
Cuando nuestra vida exprimen,
Que hasta encontrar algún crimen
No han hallado la verdad.

. . . .

PABLO ...¡ Me ofreces tu mano !
Y todo se queda en calma
Cuando mi esposa te llames.
¡ Si piensan estas infames
Que ya no hay amor, no hay alma !

En toda esta escena, intensamente dolorosa, Rafael Calvo se mostró rico de inspiración y sentimiento. La ira y el desprecio le embargaban, y descargaba rayos en vez de palabras sobre la cabeza de la acusada.

Por su parte la señora Contreras dijo bien la escena en que pretendiendo sacar de los circunstantes su testimonio de inocencia, estos permanecen mudos, sellado el labio con el amor del oro. Y manifestó verdadero sentimiento de la situación cuando, dejando de lado la súplica, advierte que está pidiendo lo que nadie le puede quitar. Llena de dignidad y altivez pronunció aquellos hermosísimos versos :

¿Y pensáis que estos agravios
Me envilecen? ¡Qué sandez!
¡Qué!... ¡La virtud, la honradez
Dependen de infames labios!

¡Soy honrada! y aunque vea
El orbe lo que sucede,
El orbe entero no puede
Hacer que yo no lo sea!
Si yo me debo quejar
À mí misma, á mí que vengo
À pedirles lo que tengo,
Lo que ellos no pueden dar.
¡Mi honra! ¿quién os la pide,
Si siempre me ha acompañado?
¡La debo á Dios, que me ha dado
El alma donde reside!

Estos versos, exhalación pura y ardorosa de un espíritu vil é indignamente ultrajado, fueron dichos por la señora Contreras de una manera digna de ellos. El público, quizá embargado por la misma emoción que la distinguida artista le producía, no la aplaudió con el calor á que era acreedora. La señora Contreras será siempre en la comedia una artista discreta y simpática.

Si *El tanto por ciento* es tan admirable por sus cualidades fundamentales, no lo es menos por sus primores externos : tiene gran riqueza y naturalidad de formas, un diálogo vivo y bien sostenido y una versificación fácil y esmerada á la vez. Verdad es que estas condiciones le son comunes con las demás comedias de López de Ayala.

Si entre tantas perfecciones fuera permitido señalar algún ligero defecto, yo diría, no sin temor de equivocarme, que no es tal vez verosímil el que un hombre tan *ducho* (según su propia expresión) como Roberto, se empeñe en comprar, y compre al fin, la parte que en el negocio de la dehesa tenían los personajes á que antes me he referido. Era evidente que siendo la esperanza del lucro lo que les impedía proclamar la inocencia de la Condesa, una vez que aquélla hubiera desaparecido, bien podían hacerlo eficazmente, lo cual no convenía, por cierto, al astuto comerciante, hasta el momento mismo de celebrarse su boda con Isabel. Podían también, como en efecto sucede, descubrir á ésta el asunto de la dehesa de Pablo, y poniendo en descubierto los manejos de Roberto, frustrar su casamiento, aun en el supuesto de que la Condesa lo hubiese aceptado sinceramente. Puede, no obstante, observarse, que el exceso de avaricia era motivo suficiente para ofuscarle, y él contaba, además, con que la Condesa, interesada, según suponía, en su fortuna, no retrocedería por ningún motivo.

Como quiera, el hecho es que esta comedia es un modelo de arte realista bien entendido. Sin dejar de estar arrancada de entrañas españolas, sin carecer del tinte de la época y del país en que fué escrita (condición ineludible de toda buena obra artística), posee

un interés general, en razón de que ciertos fenómenos sociales tienen en la mayor parte de las naciones civilizadas contemporáneas marcadas semejanzas. ¡Lástima grande que hoy que la novela española entra con Pereda, Galdós, Valera, Pardo Bazán, Alarcón y Palacio Valdés (aunque con notables diferencias en estos diversos escritores) por tan firme y despejado sendero, el teatro español parezca empeñado en volver atrás, echándose en brazos, ora del socialismo de *Los Miserables*, ora en los de un romanticismo trasnochado, y casi siempre en los de un epiléptico efectismo! ¡Lástima grande que por ahí la empujen y precipiten ingenios de tanto lustre y valía, robando lauros á la frente de su patria y á su propia frente!



"LA PASIONARIA"

REPRESENTACIÓN DE RAFAEL CALVO

Grande era el deseo de nuestro público culto, de poder juzgar por sí mismo la última producción dramática de D. Leopoldo Cano, joven dramaturgo español, de la que tanto se ha hablado en los periódicos, y que con éxito tan inusitado se ha exhibido, según parece, en la escena matritense. Al decir de sus admiradores, la obra aludida era algo verdaderamente extraordinario, original, potente. Nada parecido había producido el teatro español en los últimos años.

Bien, pues, *La Pasionaria* ha sido interpretada anteanoche por la compañía del Sr. D. Rafael Calvo,

y ya cada uno ha podido juzgarla con su criterio propio. Como uno de esos *unos* soy yo, tócame decir netamente la impresión que me ha producido, sin que pretenda, con aire dogmático, imponer á nadie mi juicio. Podrá ser éste tan erróneo como se quiera..... pero es el mío.

No serán parte para modificar mi opinión, ni los aplausos resonantes de que viene precedida, ni el entusiasmo que su primera representación haya podido despertar entre nosotros. No hay duda de que lo que conmueve á públicos diversos, algo vale; pero tampoco la hay de que obras capaces de deslumbrar á una masa de público, ligado por ciertas corrientes nerviosas, pueden no resistir el análisis de la crítica, no digo severa, sino sólo imparcial y mesurada. El público latino será siempre *efectista*, dígase lo que se quiera. El brillo exterior le deslumbrará siempre, aun cuando sirva sólo de vestidura á un cuerpo débil y enfermizo. Tratemos nosotros de no dejarnos seducir por él, al criticar *La Pasionaria*.

Ante todo, ¿cuál es el carácter de este drama? No cabe negarlo: es un drama de *tesis*. Esto quiere decir sencillamente que, en su concepción, la *idea* ha ido por un lado y la *forma* por otro; ó si se quiere, que la *idea* ha precedido á la *forma*, en vez de brotar junto con ella, de una manera indisoluble, según es

propio de las grandes y verdaderas obras de arte (1). Pero injusto fuera con el Sr. Cano, si no me apresurara á añadir que este error gravísimo, artísticamente hablando, le es común con muchos ingenios eminentes de nuestros días. Sólo que rara vez dejan éstos mismos de producir, en un momento feliz, una de esas obras puramente artísticas, en las cuales la idea y la forma nacen amorosamente entrelazadas de la mente inspirada del poeta, y suelen ser el rayo más puro de su gloria.

Pero ¿es acaso la tesis de *La Pasionaria* una de esas tesis profundamente verdaderas, de interés general, que no exigen del poeta sacrificio alguno de la verdad y naturalidad de la acción? No, por desgracia. Ni siquiera es una sola tesis, clara y perspicuamente concebida. Son dos tesis diversas: local, transitoria y controvertible la una; general, pero falsa y absurda, la otra. De aquí que á través de todo el drama se note algo bamboleante é inseguro. El autor cabalga de pie sobre dos caballos á un tiempo,

(1) Debo advertir que, sujetándome á un tecnicismo rigurosamente exacto y filosófico, llamo "idea" al pensamiento abstracto, en toda su generalidad (la iniquidad de cierta ley, en *La Pasionaria*); y "forma" á la "determinación" de esa idea general (que no es arte) por medio del "asunto" elegido, de la "acción" y de los "caracteres". Llamar "forma" solamente al atavío exterior, es trocar los frenos.

y si en los dos primeros actos logra mantenerse á salvo, aunque inseguro, en el último se viene al suelo de cabeza, como veremos luego.

La primera tesis en que el drama se basa es la siguiente: El *Rescripto del Rey*, por el cual un padre puede legitimar á su hijo natural sin casarse con la mujer en quien le ha habido, y quedando libre de hacerlo con quien mejor le acomode, es inicuo. He dicho que esta tesis es local, transitoria y controvertible, y voy á demostrarlo.

Nuestro Código Civil, artículos 1° y 2° del título 4°, Sección 2ª, establece:

"Los hijos nacidos fuera de matrimonio, de padres que al tiempo de la concepción de aquellos pudieron casarse, aunque fuera con dispensa, quedan legitimados por el subsiguiente matrimonio de los padres."

"En cuanto á los hijos que tuviesen su domicilio de origen en la República, *este Código no admite otros modos de legitimación.*"

Estos artículos concuerdan con el 331 del Código Francés, con el 327 del Holandés, con el 253 del Napolitano, con el 178 del de Vaud, y aun con Goyena en el artículo 118. Pero en España hay el Rescripto del Rey ya aludido, establecido también, como *Rescripto del Príncipe*, en el Código Sardo. Ahora bien, ¿cómo puede interesarnos á nosotros un

drama cuyo principal objeto es combatir con gran indignación una ley que entre nosotros no existe?

Que eso pase en España, no es bastante para dar índole nacional á la obra, porque sólo tiene índole nacional (que no excluye la general humana) lo que se arranca de las entrañas de una nacionalidad, no de su más exterior y leve corteza. Con efecto, de un día para otro, el tal *Rescripto* desaparece en España, y... tenga usted buenas noches, se acabó *La Pasionaria*. ¿Quién podría tolerar su representación? ¡Ahí tenéis, filósofos-poetas epilépticos-socialistas, las consecuencias de vuestro decantado trascendentalismo! ¡Una obra de arte cuya vida depende de un *Rescripto* más ó menos! ¡Cuán distinto si le dierais por base la verdad y por cúspide la hermosura! ¡Si pintarais las luchas, las pasiones y los vicios sociales sin otro norte que la realización de belleza, que en sí misma lleva la utilidad! ¿No es útil el estudio y contemplación de la naturaleza? Y el arte que la refleja, interpreta y da relieve, sin violentarla ni hacerla servir á fines antojadizos, no ha de ser útil también? Pero sigamos adelante.

La otra tesis, más general, que corre al lado de la primera, con grave perjuicio de la claridad de la concepción y de la firmeza en el desenvolvimiento de la acción, es esta: "La mujer seducida y convertida en

madre, no tiene medio alguno para obtener de su seductor la reparación de su honra y la legitimación de su hijo: luego la ley es inicua." El hecho es cierto en muchos casos, pero la conclusión es absurda. No hay aquí iniquidad alguna en la ley, sino imposibilidad, en el mayor número de casos, de comprobar el hecho. Si el hecho se probara, la ley obligaría al reconocimiento. ¿Hay iniquidad, ni siquiera deficiencia en la ley, porque el juez no posea el dón de adivinación, y necesite de prueba legal para proceder? Hay aquí una deficiencia humana, y el legislador, que no puede hacer que no la haya, el legislador, que como ha dicho un jurisconsulto, no tiene sino *la elección de los males,* ha establecido como requisito indispensable, no la prueba de conciencia, sino la prueba legal. ¿Hay cordura en apellidar *iniquidad* á lo que constituye la más sólida é imprescindible garantía del orden social? Lo inicuo sería que la ley dejase á merced de cualquier viciosa calumniadora la honra, el estado y la fortuna de los individuos.

Pero no paran aquí los líricos arranques de Marcial contra la ley. Todavía hay otra tesis accesoria, desarrollada en la escena 9ª del acto 2º, que consiste en tildar de infame á la ley que castiga al que roba un alfiler y no al que roba la honra de una joven. Pero la razón es obvia. El alfiler se toma sin

consentimiento de su dueño, y la honra de la mujer no. Sería odioso é intolerable que la ley se entrometiese á castigar esos actos secretos cometidos por mutuo convenio y placer. Á esto contesta Marcial que si la falta es de los dos, ¿por qué sufre la mujer el desprecio social y el hombre es bien admitido en todas partes? ¡Pero mi aturdido militar! ¿No ve Vd. que aquí ya nada tiene que hacer la ley? ¿No ve Vd. que de esto sólo tiene culpa la opinión, que descarga su desprecio sobre la seducida y no sobre el seductor? La ley no castiga á ninguno de los dos (salvo cuando la seducida es una menor, en el cual caso sí que se pena al hombre); la ley, por otra parte, no hace á la naturaleza humana: es ésta la que produce á aquélla. Si la ley se dictara para ángeles sería muy diversa.

Y aun me atrevo á afirmar que la opinión no va tan descaminada como se pretende, al ser más severa con la mujer en este punto. La mujer es, con efecto, la base del hogar, su ángel custodio, la que lleva en sus entrañas los hijos, y su castidad es, por lo mismo, mucho más sagrada (y su pérdida más lastimosa é irreparable), que la del hombre. Además, por su misma naturaleza, las señales de la deshonra de la mujer son sensibles y chocantes. Su estado, que no sé por qué ha dado en llamarse *interesante*, el hijo que cría

á sus pechos, son otras tantas acusaciones públicas y vergonzosas. Y si quiere comprobarse esto por sí mismo evidente, supóngase que un hombre se atreviese á presentarse en sociedad con un hijo natural de la mano. ¿No causaría escándalo, no atraería sobre sí una inmediata condenación? Y si así no fuera, ¿por qué, siendo tantos los seductores, son tan escasos los que á dar tal espectáculo se atreven? Debe, por último, observarse que la mujer, cuando se entrega, sabe y conoce la manera de ser de la sociedad.

Con lo que antecede creo queda irrefutablemente demostrado que *las bases* en que *La Pasionaria* se apoya son absolutamente pobres, inconsistentes y deleznables. Entro ahora á examinar su forma, sus condiciones artísticas.

En cuanto á la acción, en los dos primeros actos está hábilmente conducida, hasta el punto que casi llega á disimularse que sea un drama de tesis. Pero en el tercero, que es el último, el autor, ó falto de inspiración, ó sobrado de fiebre, no desata, sino que rompe la trama en mil pedazos, arrojándola á la cabeza del público, que ante semejante catástrofe queda atónito y desconcertado. La acción, pues, se precipita, cae y se despedaza miserablemente. Veamos cómo.

El tan maltratado *Rescripto del Rey*, exige, para el reconocimiento del hijo por parte del padre, la

afirmación de la paternidad por parte de la madre, legalmente manifestada. Petra puede, pues, con arreglo á la ley (á pesar de ser tan inicua), burlar la infamia de Justo con sólo negarse á reconocerle por padre de Margarita. Pero esto, que era lo natural y verdadero, no convenía á la *tesis* del autor, en cuyas aras han de sacrificarse verdad, naturalidad, arte y demás pequeñeces que deben inclinar la cerviz ante las, según hemos visto, trascendentalísimas tesis. Para ello hace que en una escena traída por los cabellos (si las hubo alguna vez), Margarita, que es una pequeñuela, diga á Justo, estando Petra escondida y escuchándole, que ya no quiere irse con ésta, porque no le puede dar las muñecas y vestidos que en su nueva casa le regalan. Sin más ni más, Petra, dando una importancia á esta declaración, que ninguna madre de este mundo le daría, consiente en firmar el documento en que consta que Margarita es hija de Justo, perdiendo su hija para siempre y dando á su padre el triunfo de sus infamias, en premio, sin duda, de haberle sonsacado el cariño de la chicuela! Á renglón seguido, Margarita vuelve á ponerse del lado de Petra (¡fíese V. de mequetrefes!), y ésta, al ver que la pierde, y exasperada porque Justo ha lastimado á su hija, mata á su seductor de una puñalada, y se enloquece. Vienen Marcial, el Juez, D. Perfecto, etc., y

el primero termina el drama arrojando (con la boca) la insignia de la autoridad á los pies de Petra, y, acusando de inicua á la ley, declara Juez *á la mujer que mata*. Más cuerdo fuera que acusase la solemne tontería de Petra, que teniendo la venganza en sus manos, la entrega á Justo en premio de su última y criminal acción. Esto no es obra del talento, sino el delirio y la orgía de una imaginación enferma y calenturienta. Esto es absurdo, falso, y, en mi sentir, detestable.

Las inverosimilitudes no escasean en *La Pasionaria*. En el primer acto se pone á Petra en conocimiento del público contando doña Lucrecia que ha sido aquélla arrojada del templo, con su hija, por darse golpes de pecho y hacer muchos visajes. ¿En qué parte del mundo, señor Cano, sucede semejante cosa? ¿No es esto ya un lujo de calumnias á la sociedad? En el último acto, don Perfecto, impuesto de que Petra es hija suya, entra (escena última) pidiendo justicia contra ella. ¿Es esto posible?

Entre los caracteres, el que primero merece fijar nuestra atención es Marcial. Este personaje tiene un fondo de sentimientos generosos que le hacen simpático; pero es tan aturdido y alocado, que muchas veces nos vemos forzados á dar la razón á los que le combaten. Su lirismo importuno é inocentón, así como su desprecio á toda autoridad, llegan á hacerse

intolerables. Marcial ha encontrado por la calle á una mujer con su niña, á quien los vigilantes llevaban presa por mendigar sin autorización, y sin más ni más embiste contra ellos á sablazos y pone en libertad á la mujer. Si esto no es locura, que venga Dios y lo vea. Este lance, ante un público latino, y sobre todo, ante un público español, podrá ser aplaudido, á causa del prurito de rebelión contra toda autoridad, contra todo freno, que inficiona á nuestra raza, haciéndola inepta para el buen gobierno y la verdadera libertad; pero tengo para mí que ante un público inglés sería silbado. No sé que haya cosa más puesta en razón que el prohibir la mendicidad discrecional, con la cual se expone el público á cada paso á ser indignamente explotado; pero Marcial juzga de distinto modo, y no sólo es juez, sino ejecutor, por su omnipotente voluntad y su infalibilidad indisputable. ¡Claro! ¿Qué importa que, como le observa el juez, él no tenga jurisdicción? ¿Qué importa que, de proceder todos lo mismo, la tranquilidad pública se torne en una merienda de negros? Él alegará en su favor... una botaratada:

> Contra todo delincuente
> Llevo aquí un juez competente
> (*Por el corazón*)
> Que no admite apelación.

Podría formarse un precioso ramillete de expresiones de Marcial, tan peregrinas como éstas. Ya antes había dicho que

> El que sirve á la Justicia
> Ofende á la Autoridad;

porque la autoridad le dió su merecido, aunque hizo mal en soltarle tan pronto. Más adelante afirma muy orondo que para pasar por cuerdo en España es necesario ser un desvergonzado, un calumniador, un ladrón. ¡Y los españoles aplauden estos brutales insultos! ¡Pobre Marcial! Estas calumnias contra la sociedad no merecen ser tomadas en cuenta. Compadezcámosle. Quizá estaba ofuscado al decir tales lindezas. ¡En un momento de rabia se dicen tantos disparates! Pero lo peor del caso es que á cada instante reincide en ellos. Todavía concluirá declarando que el delincuente ha sido la iniquidad de la ley; que la insignia del Juez debe caer por trofeo á los pies de una insensata; que el Juez es cómplice de Justo (siendo así que poco antes había aquél demostrado lo contrario); que el verdadero Juez es... LA MUJER QUE MATA! ¡Pobre Marcial! Está loco, y loco de remate... lo cual no quiere decir que no diga algunas verdades, según lo reza el refrán.

El carácter de Angelina es inconsecuente. En el primer acto aparece como una mujer interesable y frívola, pero capaz de dolerse de las desgracias ajenas, y con cierto tinte simpático. En los dos restantes es un corazón de roca, una mujer por todos lados vil y despreciable. El de D. Perfecto es débil, inseguro y borroso, y el de Margarita doblemente exagerado. Al principio pone en su boca ideas y expresiones patéticas y sentimentales, sumamente impropias de su edad. Véase, si no, lo que sigue:

MARGARITA: ¿Dónde voy?
ANGELINA: Á ver el mar.
MARGARITA: Ya lo he visto antes de ahora.
¿Es mucha agua que se mueve?
ANGELINA: Y amarga cuando se bebe.
MARGARITA: ¿Como el agua que se llora?

Más adelante, preguntada por doña Lucrecia (quien había contado antes el caso de una modista que prometía matarse si se le moría su hijo) en qué pensaba, contesta:

En la mujer que se mata
Si se la muere su niño.

Y bien, esta patética, precoz y sentimental criatura se convierte luego, merced á una muñeca y un vesti-

do, en un corazón duro que rechaza á su madre, á quien poco antes no cesaba de recordar y llamar. En uno y otro caso hay exageración evidente, y unir los dos extremos en una misma chicuela, con pocas horas de intérvalo, es inaceptable.

Otra cosa incomprensible es que don Perfecto resulte padre de Petra. ¿Qué efecto produce este hecho en el desenvolvimiento del drama? Absolutamente ninguno.

Pero si esta obra adolece de tan graves é insanables defectos, si es tan débil su contextura, y su acción, en vez de desenvolverse, se precipita y estrella en lo absurdo ¿dónde se halla el secreto de su buen éxito? En primer lugar, en que está cubierta con el ropaje de relumbrón que tanto gusta á cierto público. Hay también (además de que, como antes observé, la acción está hábilmente conducida en los primeros actos) algunas situaciones cómicas, como aquella en que se descubre que la prestamista usurera es la misma doña Lucrecia; hay otras no mal concebidas, ni mal escritas. Abundan en boca de Marcial los dichos agudos, contundentes, enfáticos y aparatosos, eomo que muchos principios de redondillas, y aun escenas enteras y descabelladas, no tienen más fin ni propósito que prepararlos y servirles de pedestal. En una palabra, la obra,

endeble y flaca en su esencia, está ejecutada exteriormente con vivacidad y energía, si bien no de aquellas que brotan espontáneamente del talento inspirado, sino de esas otras de menos quilates, productos de la fiebre y del delirio. Es un drama febricitante y convulsivo. Añádase que la raza española es esencialmente revolucionaria, y está siempre dispuesta á aplaudir todo ataque á la autoridad y al orden establecido, y no extrañará ya tanto el efímero triunfo de *La Pasionaria.* Pero estas fiebres pasan, y la verdad serena vuelve á recobrar su imperio y á otorgar sólo el lauro de la inmortalidad á las obras que ella elevadamente inspira. *La Pasionaria*, es, pues, en mi opinión, netamente formulada, un drama esencialmente malo, cubierto de un falso brillo.

Tal vez piense alguno que hubiera sido más conveniente esperar, para juzgar esta pieza, á que se amortiguara un tanto el ruido que ha producido. Yo pienso de otra manera, y no vacilo en arrojar mi piedra allí donde más resuenan los aplausos, creyendo cumplir así más acertadamente con el deber de dar la voz de alerta á los que incautamente pudieran dejarse arrastrar por esos perniciosos imanes. Somos un pueblo joven y viril, y debemos aspirar á un arte más sano y más robusto.

Respecto de la representación de anteanoche, diré que el Sr. Calvo, aunque algo ronco, personificó bien á Marcial. No creo, sin embargo, que sea un papel de los más adecuados á su brillante talento. El señor Jiménez tampoco pudo desplegar, en el borroso carácter de don Perfecto, sus varias y apreciabilísimas facultades. La señora Contreras estuvo bien; pero al volverse loca, sus gritos y sollozos eran tan fuertes, que fué imposible escuchar las palabras de Marcial, ni aun desde las primeras tertulias.

En general, la representación ha sido buena. ¡Lástima no poder decir otro tanto de la obra!

"EL ALCALDE DE ZALAMEA"

REPRESENTACIÓN DE RAFAEL CALVO

DESPUÉS de la segunda representación de *La Pasionaria*, subió á la escena del Teatro Nacional el admirable drama de Calderón titulado: *El Alcalde de Zalamea.* El salto es mortal. Desde el arte falso, de aparato y relumbrón, hasta el arte de la verdad iluminada por el genio. ¡ Y sin embargo, el público se siente mucho más entusiasmado con el primero que con el último! Bien hace el señor Calvo en repetir una y otra vez *La Pasionaria*, y bien hará si no nos vuelve á dar *El Alcalde*, ni nada que se le parezca. El eminente actor español debe hacerse la reflexión del gran Lope:

> Y pues el vulgo es el que paga, es justo
> Hablarle en nécio para darle gusto.

Notables vicisitudes ha experimentado la crítica calderoniana. Los titulados clásicos del siglo pasado y comienzos del presente pretendieron juzgarle con arreglo á cánones mal derivados del teatro antiguo, de aplicación imposible al moderno, y por otra parte, puramente externos. Para juzgar á Calderón contaban por los dedos las infracciones á las decantadas y falsas unidades, y las faltas de historia y geografía, que en los dramas ideales de Calderón, son meramente convencionales, como en muchos pasajes de Shakspeare. La revolución romántica, que tan impetuosamente dió al traste con tanto precepto ridículo, con tantas preocupaciones añejas, con tantas estrechas miras, reaccionó también contra ese mezquino juicio, y levantó el nombre de Calderón á las nubes. Como esta revolución tomó en Alemania, que fué su cuna, un tinte religioso y católico, halló en Calderón, el poeta católico por excelencia, la más espléndida bandera que pudiera desear, y de ahí que Guillermo Schlégel, el gran crítico que tan profundamente estudió el teatro antiguo y el de Shakspeare, acabase por colocar á Calderón por encima de todos. Esta reacción, no cabe negarlo, fué, como todas, extremada. Hoy la crítica, vuelta á un estado de equilibrio é imparcialidad que antes no tenía, reconociendo en Calderón un genio de primer orden, superior en potencia,

intensidad y vuelo á todo el teatro francés, reconoce también que si por la grandeza de las concepciones merece el primer puesto en absoluto, en la ejecución no es posible, en general, tributarle esa misma alabanza. Y como la ejecución, en lo que no es una mera exterioridad, es de tan elevada importancia en las obras artísticas, la crítica serena y razonada no puede poner en absoluto á Calderón sobre todos los dramaturgos del mundo. No hay necesidad de tanto. Gloria inmensa es para este príncipe de la escena española, el poder ser llamado, en cuanto al conjunto, uno de los mayores, y en cuanto á la potencia de concepción, el mayor.

Pero la crítica moderna, si bien mucho más amplia y sólida que la antigua, no está libre de pasión ni de extravío, y así Calderón es blanco hoy todavía, por una parte, del espíritu anti-religioso de la época, encarnado en algunas valientes y altas personalidades; y por otra, de la saña y desdén injustos y absurdos, pero evidentes, con que la crítica francesa (salvo honrosas excepciones) mira todo lo que es gloria y ornamento del genial espíritu español, más rico y espléndido, aunque también (y quizá por eso mismo) más despilfarrado, que el ingenio francés.

Carducci, espíritu audaz y vigorosísimo, poeta realista y clásico en el verdadero sentido de la pa-

labra, encarnación violenta y rabiosa del espíritu anti-religioso, no menos ilustre crítico que poeta; al juzgar á Calderón, casi parece no ver en él al poeta, sino al católico; no al intérprete y representante de una gran nacionalidad, próxima á derrumbarse, pero todavía soberana y potente, y como tal estupendo, sino al órgano del absolutismo y la hoguera. Extraviado por la pasión, se olvida, pues, de la buena crítica, que manda juzgar á cada uno según el medio en que vive, y llega en su obcecación hasta afirmar que el célebre monólogo final de Segismundo, en *La Vida es sueño*, esa síntesis poderosa y profunda del escepticismo humano de todos los tiempos (desde Salomón, que rodeado de riquezas y placeres exclamaba: *vanitas vanitatum, et omnia vanitas*), es sólo un consuelo que el poeta, sintiendo próxima la ruina de su patria, le propina antes de bajar ésta á la tumba, á fin de que, juzgando un mero sueño la vida, fuese á vivir resignada y tranquila el sueño de la muerte. Esto es pequeño, é indigno del criterio del alto poeta italiano.

En cuanto á la antipatía francesa, nosotros, que nos hemos vuelto unos insulsos imitadores de la frivolidad parisiense (no de lo que en Francia hay de sensato y cuerdo); nosotros que hemos decidido embadurnar de francés el castellano, llamando rancio y

arcaico todo escrito español en donde no se observa la mezquina sintáxis francesa, único medio de ingertar en el castellano las ideas modernas (según el sabio sentir de los que ni por las tapas le conocen: ¿qué importa que haya Valeras en el mundo?... ¡con no leerlos!..); nosotros, digo, nos hemos contaminado del necio desdén francés para con la literatura española, y esta es la hora en que se pretende desenterrar la antigua y mezquina crítica pseudo-clásica (eso no es rancio ni arcaico) para descargarla sobre la cabeza de Calderón. ¡Bien por los galicultistas! Pero dejemos estas vulgaridades.

He dicho que Calderón no suele ser tan perfecto en la ejecución de sus dramas como es grande en sus concepciones; pero como para darnos una prueba de que cuando quería alcanzaba á ser perfecto, y aun perfectísimo, en la ejecución misma, nos ha dejado *El Alcalde de Zalamea.*

Este drama tiene antecedentes en Lope de Vega, pero entre éstos y la obra de Calderón media un abismo. Por otra parte el carácter de Pedro Crespo pertenece al último por completo.

En esta obra incomparable, en que la crítica no tiene nada que hacer, sino es exponer sus bellezas, el interés que en la curiosidad despierta el enredo y la intriga de otros dramas calderonianos, no ha usurpa-

do el puesto al legítimo placer estético que ha de buscarse en el drama. Toda la acción se desenvuelve con sobriedad y sencillez; nada falta, nada está de más. Los caracteres, punto en que Calderón, como casi todos los grandes dramaturgos españoles, se detiene con poco esmero y escasa fuerza analítica, son en el drama de que trato, admirables, maravillosos, dignos de Shakspeare. Nada más humano, más español, y más individual á un mismo tiempo, que el carácter de Pedro Crespo. Hay en él una mezcla admirable de altivez y respeto, de energía y templanza, de severidad y ternura, de honor incorruptible y villanesca socarronería, que asombran y maravillan. Bueno fuera que meditasen un poco en él los que juzgan dar pruebas de *carácter* armándose de procacidad y de insolencia. Este carácter, como toda la obra, es un dechado de arte realista, acabado y grande. ¡Y esto en el más idealista de los poetas!

Otro carácter no menos notable y bien dibujado que el primero, es el de don Lope de Figueroa. Hé aquí cómo se expresa á su respecto el crítico francés Viel-Castel:

"Hállase toda la valiente originalidad de Calderón en el modo de concebir el papel de don Lope de Figueroa. Tenía que pintar un personaje histórico: don Lope era uno de los más ilustres caudillos de aquellas

tropas que en el siglo XVI pusieron tan alta la gloria de las armas españolas. Ignoramos si Calderón ha sacado de la tradición los rasgos que ha prestado á don Lope; pero nos le muestra tan animado y vivo, que no puede uno resolverse á mirarle como pura ficción poética. El afecto y temor unidos que inspira á sus soldados; sus preocupaciones militares, mezcladas con tanta rectitud, bondad y grandeza; su urbanidad noble y fina, que vence, sin poder contenerlos del todo, los arranques de impaciencia brusca á que sus achaques le llevan: este es ciertamente el ideal del antiguo guerrero: no conocemos en el teatro carácter más acabado ni mejor sostenido."

Pero en este drama no sólo los caracteres principales son dignos de admiración, sino hasta los de segundo y tercer orden. Todos son de una realidad palpitante. El capitán don Álvaro es una viva encarnación, por contraste con Figueroa, del soldado, no por sed de gloria, sino por sed de aventuras. Fiado en sus fueros militares, no retrocede ante ninguna tropelía, y llega á ser, según la enérgica expresión de don Lope, *bandido con uniforme.* Este tipo, muy propio del tiempo en que la acción se desenvuelve, es todavía y será por mucho tiempo, sobre todo en época de guerra, de una verdad indisputable.

Digno de mención es también el carácter de don

Mendo, hidalgo arruinado, tan orgulloso de sus pergaminos, como vacío de bolsillo y de estómago. Este personaje, también de una gran verdad, forma magnífico contraste con el Alcalde, así como don Lope con don Álvaro, y completa admirablemente el cuadro; pero después del primer acto, huelga evidentemente en la trama, y por eso, sin duda, López de Ayala le ha omitido en su excelente refundición.

Entre tantas perfecciones, dos escenas notaré especialmente admirables en este drama.

Es una la última del acto segundo, en la cual Pedro Crespo, su hija Isabel y su sobrina Inés, después de la tierna despedida de Juan, se quedan contemplando desde la ventana, al amanecer, tristes y melancólicos, la senda blanca de nieve por donde éste acaba de marcharse. Es este un cuadro íntimo de hogar, tan verdadero, conmovedor y sencillo, que hace asomar las lágrimas á los ojos.

Tal escena es de una simplicidad homérica, porque el romántico Calderón se transforma, en este drama, en un poeta realista y clásico. En presencia de ella, siéntese más repugnancia que nunca por esos dramas de efectismo y bambolla, que con todas sus retorsiones, no alcanzan jamás á producir, ni con mucho, una emoción verdadera y profunda. Esa es la cima del arte.

La otra escena es la en que Crespo, recién nombrado Alcalde, pone á un lado su vara, y suplica á don Álvaro, de rodillas, que restaure, casándose con Isabel, el honor que le ha manchado. Para esto le ofrece entregarle su hacienda toda, y hasta venderse él y su hijo como esclavos para aumentar el dote. La súplica ternísima del anciano, á quien le ha ajado, y á quien puede perder para siempre, toca en lo sublime. Pero don Álvaro contesta negándose con insolencia, y entonces el suplicante humilde se torna en juez implacable, y la justicia, admirablemente hermanada con la venganza personal, se cumple rigorosamente. Nada hay que añadir á la exposición de tan magistrales escenas.

Debe también notarse, por cuanto contribuye á dar riqueza humana al carácter del Alcalde, la escena en que éste manda poner preso á su propio hijo. Cualquier autor efectista, ó menos conocedor del corazón humano, habría aprovechado la ocasión para hacer que su héroe ostentase toda la firmeza incontrastable de su integridad; Calderón, por lo contrario, la aprovecha audazmente para mostrarnos á Crespo más humano y más real que nunca. Por eso, cuando le observan á éste que es demasiado rigor el prender á Juan, exclama alto :

Y aun á mi padre también
Con tal rigor le tratara;

pero luego añade para sí socarronamente :

Aquesto es asegurar
Su vida, y han de pensar
Que es la justicia más rara
Del mundo......
. . . .
Yo le hallaré la disculpa.

Este drama, como se ve, es de todo en todo realista. Pero ¡qué realismo tan acendrado y tan grande! El honor no es, como en otros dramas del mismo Calderón, convencional y mal entendido, ni lo sustenta un caballero; sino legítimo y mantenido incólume por un villano. D'Esmenard, traductor francés de *El Alcalde de Zalamea*, dice con este motivo : " Fué valor el poner en escena un hidalguillo para cubrirle de ridículo, y un oficial para entregarle á la justicia civil, despojándole del privilegio de ser juzgado por los tribunales militares : esto era atacar á la vez á la nobleza y al ejército, que en todos los países monárquicos forman dos clases temibles".

Este drama demuestra también cuán grande es el error de los que piensan todavía que los fueros municipales de España perecieron en Villalar con

Padilla, aplastados bajo el cetro de la casa de Austria. El espíritu municipal se conservó en España con vigor. Felipe II (bajo cuyo reinado pasa la acción) no quebrantó en lo esencial los fueros de Aragón, y los de Cataluña y Valencia conservaron toda su extensión y fuerza hasta el advenimiento de la casa de Borbón, que aniquilando los fueros tradicionales, introdujo el sistema centralista francés. Esto es ya de notoriedad histórica. Prueba, además, este drama, que el espíritu monárquico no consistía en España en esa adoración servil al esplendor de la corte, como sucedía en Francia en tiempo de Luis XIV, sino en el espíritu religioso, que miraba, y con razón, á la casa de Austria, como á la más potente y decidida sostenedora del ideal católico. No había, pues, ni sombra de servilismo en el entusiasmo español por la monarquía, y los límites de este entusiasmo los indica Calderón, por medio de Crespo, en estos cuatro versos, cifra y compendio del alma española de aquellos tiempos :

Al Rey la hacienda y la vida
Se ha de dar; pero el honor
Es patrimonio del alma,
Y el alma sólo es de Dios.

He dicho que este es un drama realista y clásico.

Con efecto, en él no hay rastros de ese convencionalismo de Calderón, no falta suya, sino consecuencia inevitable de ser el gran intérprete de una civilización en cierto modo convencional y amanerada, cual era la de España entonces. Y permítaseme una observación que justifica plenamente mis doctrinas literarias. Calderón, sin nada que le ligase con la antigüedad; representante de una civilización que nada tenía de común con la antigua; monarca de un teatro absolutamente indígena y original, llega en su creación más perfecta á hacer un drama clásico en el verdadero sentido de la palabra; llega á escribir como lo hubiera hecho un gran dramaturgo griego, si en su tiempo y en España hubiese nacido; es decir, alcanza el ideal de serenidad, verdad y sencillez que es el mayor timbre de la literatura helénica. Esto significa que por cualquier senda que se camine, al llegar á la perfección se llega al clasicismo legítimo. De aquí esa solidez que se advierte en todo el drama, y esa lozanía perenne de que se nos muestra revestido. Á esta solidez contribuye muy principalmente la base sobre que la obra se sustenta. ¿Cuál es ella? ¿Socialista, revolucionaria, delirante acaso? No; la base consiste en el honor, sentimiento noble, moral, eternamente humano, modificado luego por el carácter español y por el individual de Crespo. Y este es también, según

observa Stapfer, el secreto de esa solidez envidiable del arte antiguo. "Shakspeare, dice este excelente crítico francés, hace uso de un término sumamente curioso para designar todo lo hueco y falso, lo que sólo tiene una vana apariencia : ***modern***, dice algunas veces, en ocasiones que nosostros diríamos vacío ó jactancioso. ¡ Indirecto, pero expresivo homenaje tributado á la sólida hermosura de lo antiguo ! "

El único lunar que puede hallarse en el *Alcalde de Zalamea* es el lenguaje empleado por Inés en la dramática escena del bosque, harto impropio de tan terrible situación. Y no porque Calderón deje de poner en boca de ella, en el relato de su deshonra, expresiones sencillas, eficaces y oportunas, como cuando Inés no se atreve á desatar á Crespo,

Porque si una vez te miras
Con manos y sin honor,
Me darán muerte tus iras ;

y aquellas otras en que dice

Que ya no pedía al cielo
Socorro, sino justicia;

sino porque en seguida paga tributo al mal gusto de su tiempo, perdiéndose en encarecimientos pomposos

que nada añaden á tan concisas y enérgicas expresiones. Este pequeño lunar ha desaparecido en la refundición, que es excelente (para que no haya regla sin excepción), si bien llega hasta añadir alguna escena que, aunque de sabor calderoniano, no se halla ni apuntada en el original. Esto es, en mi concepto, ultrapasar los límites en que debe encerrarse un refundidor respetuoso.

La representación de *El Alcalde de Zalamea* ha sido digna de tan grande obra. Rafael Calvo ha sabido hacer ver, en el carácter de Crespo, desde sus arranques más enérgicos hasta sus más delicados matices. El eminente actor español se ha mostrado á la altura de su talento y de su merecida fama. En la escena de los "respetos" estuvo felicísimo. Reciba mis más entusiastas aplausos. El señor Jiménez hizo un don Lope irreprochable : con esto está dicho todo.

La representación de *El Alcalde de Zalamea* dejará recuerdo indeleble en las personas de buen gusto que á ella han asistido. En presencia de obra tan magnífica y perfecta no hay sino abandonar el escalpelo de la crítica para arrojar coronas á la memoria del poeta inmortal.



"CID RODRIGO DE VIVAR"

REPRESENTACIÓN DE RAFAEL CALVO

CRÓNICAS y leyendas están de acuerdo en que habiendo el Cid muerto al conde Gómez de Gormaz, en venganza de la injuria hecha por éste á Diego Láinez, se casó luego con la hija del conde, Jimena Gómez, por haberlo ella así exigido del rey D. Fernando. Así se lee en la *Crónica rimada* del Cid, y, con alguna variante, en el romancero del Cid, muchos de cuyos romances se encuentran originariamente en aquélla, en forma harto más rústica. Así se lee también en Mariana. Estos datos, y el admirable carácter del Cid, que se refleja en su romancero, fué lo único que pudo aprovechar Guillén de Castro en sus *Mocedades del Cid*, obra admirable, no obstante su desarreglo, llena de viril y robusta poesía, en la que por primera vez

se empleaba en el teatro tan magnífico asunto. Aprovechó también Guillén de Castro algunos romances, que introdujo en su obra, en lo cual obró acertadamente, pues logró dar á su asunto mayor frescura y colorido. Pero lo que pertenece por completo á Guillén de Castro (además de la disposición y ejecución del asunto) es el carácter de Jimena. Este es su mayor título de gloria. El romancero del Cid, fuera del rasgo antes citado (y que no sé si le favorece mucho), no nos presenta á Jimena sino después de su desposorio con Rodrigo de Vivar. El aspecto por el cual Guillén de Castro la pinta, desenvolviendo su carácter, es, pues, una creación tan original como admirable.

Corneille, que imitó este drama, introduciendo así en Francia la tragedia, como introdujo la comedia por medio de *Le Menteur* (imitación, no por cierto mejorada, de *La Verdad sospechosa*), nada pudo añadir á este carácter, que es en su *Cid* un simple traslado del original español. Cuanto hay de fundamentalmente bello en la obra de Corneille existía ya en el drama originario. Así lo reconoce Voltaire, y así lo reconoció Corneille mismo al tratar de explicar el éxito portentoso que *El Cid* obtuvo en Francia. Dice:

..."Me atrevo á afirmar que este feliz poema no ha obtenido un éxito tan extraordinario sino porque en

él se ven las dos condiciones capitales que este gran maestro (Aristóteles) exige á las excelentes tragedias... La primera es que el que sufre y es perseguido no sea del todo malvado, ni virtuoso del todo; sino un hombre más virtuoso que malvado, quién, por algún rasgo de debilidad humana, que no sea un crimen, da en una desgracia que no merece; la otra, que la persecución y el peligro no provengan de un enemigo, ni de un indiferente, sino de una persona que debe amar al que padece y ser amada de él. Hé aquí, hablando francamente, la verdadera y sola causa de todo el buen éxito de *El Cid*, al cual no es posible negarle esas condiciones sin cegarse uno mismo para ser con él injusto."

Y bien, estos dos fundamentos en que se basan las excelencias de *El Cid*, se hallan exactamente en "*Las Mocedades*." Pero si Corneille toma lo fundamental de su obra del drama citado (sin perjuicio de traducir algunos bellísimos pormenores) no es menos despreocupado para imitar la disposición de las escenas ni para traducir algunas casi *ad pedem literae*. ¿Qué es, pues, lo que pertenece á Corneille en *El Cid*? Nada más que una mayor regularidad, un sello más artístico en el estilo, y una variante en el desenlace. Pero si ha ganado en algo la obra del gran dramaturgo francés, no puede dudarse de que ha sido sa-

crificando en parte la viveza, frescura y colorido que rebosan en el original. En la tragedia francesa vemos la belleza interior del alma del Cid; pero en la comedia española se nos muestra más rico de atributos externos, le vemos más vivo y patente, más *determinado* por las condiciones de nacionalidad y de época, y más conforme, por lo tanto, con la idea que á su respecto nos hemos forjado: en una palabra, más legendario y más poético. En prueba de ello, señálese en *El Cid* una pintura tan viva y sintética de Rodrigo como esta de *Las Mocedades*:

DOÑA URRACA

Será un bravo caballero,
Galán, bizarro y valiente.

JIMENA

Luce en él gallardamente
Entre lo hermoso lo fiero.

DOÑA URRACA

¡Con qué brío, qué pujanza,
Gala, esfuerzo y maravilla
Afianzandose en la silla
Rompió en el aire una lanza!

Respecto del desenlace en ambos dramas, sucede algo curioso. Dice Corneille que habiéndole parecido

repugnante (á pesar de ser tradicional) el que Jimena consienta sin reserva en casarse con el Cid, como sucede en Guillén de Castro, ideó uno más decoroso, haciendo que Jimena aceptase para más adelante el matrimonio. Siendo posible que sobreviniera algún obstáculo en el largo tiempo que había de transcurrir, su aceptación parece más decorosa, y concuerda mejor con las persecuciones, que en cumplimiento de su honor y desagravio de la memoria de su padre, había emprendido contra su adorado Rodrigo. Habilidad hubo en esto, por cierto, y tal final es muy superior al indecoroso de Diamante; pero queda, á pesar de todo, muy por debajo del de Guillén de Castro. Con efecto, mucho más digno y verosímil es que Jimena acepte sin reservas el ser esposa del Cid, á los tres años de la muerte de su padre (tiempo que dura la acción en el original español), y después de haberse ilustrado con mil hazañas diversas, que no su aceptación á plazo, á las veinticuatro horas de haber Rodrigo dado muerte al conde don Gómez. Esto último es absurdo é inaceptable, dado el gran carácter de Jimena; pero la culpa aquí, más que de Corneille, es de la unidad de tiempo, cuya observancia, en este como en muchos otros casos, conduce á lo absurdo.

En este siglo, dos autores españoles han vuelto á poner al Cid en escena: Hartzenbusch y Fernández

y González. El primero toma como nudo de su trama la Jura de Santa Gadea (que es su título), y desechando lo aceptado por crónicas y leyendas, liga á aquél hecho memorable los amores del Cid con Jimena *Díaz*, que nada tiene que ver con Jimena Gómez, cuyo padre pereció á manos del Cid. Esto es lo rigorosamente histórico, según puede verse en la *Historia del Cid,* por el Padre Risco. "El matrimonio de Rodrigo Díaz, dice este autor, con doña Jimena Gómez, no es otra cosa que una de las muchas patrañas que se han adoptado en nuestras crónicas contra la autoridad de los monumentos más auténticos, que sólo dan á Rodrigo por mujer á doña Jimena Díaz."

En cuanto á Fernández y González, es el autor del drama *Cid Rodrigo de Vivar*, recientemente puesto en escena por la compañía de D. Rafael Calvo. De él me cumple decir algunas palabras.

Sé de muchas personas que al solo nombre de Fernández y González se han sentido escandalizadas. No podían comprender cómo el Sr. Calvo se atrevía á poner en escena una obra de autor tan justamente desprestigiado. Sólo la ceguedad ó la ligereza de juicio han podido ocasionar tales espasmos. Nadie podrá negar con justicia á Fernández y González grande y extraordinario talento. Sus primeras obras fueron la más hermosa promesa de una gran gloria literaria.

Manifestaba imaginación poderosísima, fantasía capaz de grandes concepciones. Por desgracia, tan feliz promesa no llegó á cumplirse. El extravío de esa misma imaginación, por una parte, y por otra la necesidad, que le obligó á descender á la novela por entregas, ahogaron cuanto bueno había en él, prostituyeron su ingenio, y en vez de ascender á la cima del arte, se despeñó en el precipicio de las más grotescas y detestables imitaciones de Dumas, padre.

Pero porque tal haya sucedido ¿se han de desconocer y negar á libro cerrado los aciertos de su primera época? Contra tamaña injusticia bastará presentar el drama que es ocasión de estas líneas, *Cid Rodrigo de Vivar*. Veamos cómo ha tratado este malogrado poeta el asunto creado por Guillén de Castro é imitado por Corneille.

Desde luego advertimos notable diferencia en el carácter de Jimena. En el original español y en la imitación francesa este personaje es víctima de una lucha sin tregua entre su amor por Rodrigo, que se mantiene potente aun después de la muerte de su padre, y el deber en que juzga hallarse de vengar dicha muerte, pidiendo al rey, incansablemente, justicia contra el matador. Cuando se encuentra con éste, su amor se desborda y no tiene reparo en confesárselo, sin renunciar por eso á una venganza que estima necesa-

ria hasta para hacerse digna del amor de Rodrigo. Del mismo modo, el Cid había muerto al conde en la persuasión de que, de no hacerlo, su afrenta no vengada le haría indigno del amor de Jimena. La ingenuidad de ésta llega hasta confesar al Cid, que si bien le perseguirá sin tregua, deseano obtener resultado alguno en su persecución. Esto da lugar á una lucha sorda y tenaz en el alma de Jimena, llena de peripecias, en la que el amor acaba por sobreponerse y triunfar.

No es este el carácter de la lucha que sostiene la Jimena de Fernández y González. Ella persigue á Rodrigo, más que por satisfacción de su honra, por anhelo real de venganza, contradicho y combatido por su amor, no menos poderoso. Por esto se guarda bien de confesar á Rodrigo un cariño de que se avergüenza, y que desearía desterrar de su corazón; y, al revés de lo que pasa á la Jimena primitiva, si en ausencia del Cid siente la voz del amor, su vista la exaspera, y hace resonar más poderoso el grito de la venganza. En la Jimena de Guillén de Castro, la lucha se traba, pues, entre una pasión y un deber; en la de Fernández y González se empeña entre dos pasiones (aunque el final sea uno mismo: el triunfo del amor). En la primera hay más grandeza moral, en la segunda un ímpetu más bravío. En aquélla hay más detenimiento analítico, en ésta más vigor

sintético. La antigua despierta más simpatía y es más profunda; la moderna conmueve más y es más dramática. Puesto á decidirme por una ú otra, daría mi preferencia á la primera, pero sin negar por ello mi admiración á la última.

Ni Guillén de Castro ni Corneille pusieron ante los ojos del espectador el desafío del Cid con el conde Gormaz. En el sentir del segundo, esto hubiera sido menoscabar la simpatía que debe el Cid inspirar, infundiendo á la vez compasión hacia el ofensor de su padre. Fernández y González se ha atrevido á hacerlo, sin embargo, y ha salido airoso de la prueba. La escena del duelo delante de los secuaces de ambos contendientes; la muerte del conde; la desesperación de Jimena, que en ese momento acude, y la maldición tremenda que, cegada por el dolor y la cólera, lanza sobre su adorado Rodrigo; son otros tantos incidentes admirables, dramáticos, y de seguro efecto.

El autor moderno ha querido salvar la repugnancia del desenlace á que se refiere Corneille, haciendo que el conde, previendo su muerte, deje escrita una disposición por la que ordena á Jimena que acepte la mano del Cid, si éste la solicita. Esto salva, en efecto, lo repugnante del matrimonio; pero por medio de un recurso externo y de convención, y á costa del carácter del conde, que resulta así un tanto débil y decaído.

La pieza está, en general, dignamente presentada, y llena de antiguo sabor caballeresco. El carácter del Cid, vigorosamente acentuado, sin imitaciones serviles, sobrepasa en ocasiones al de sus antecesores. Los romances antiguos que pone en su boca (como con otros hizo Guillén de Castro) son una prueba de feliz instinto, pues contribuyen en gran manera á dar al héroe su verdadero colorido. Nada daña esto á la originalidad posible en esta clase de asuntos. Abundan las expresiones brillantes y los versos magníficos, siendo, sobre todos, de notar los que dice el Cid, al relatar sus victorias :

Y una vez sobre la silla,
Se iba ensanchando Castilla
Delante de mi caballo.



"EL GRAN GALEOTO"

REPRESENTACIÓN DE RAFAEL CALVO

A la clase de temas gastados pertenecen los dramas de Echegaray. La plebe literaria, los críticos-roedores, los verdaderos críticos, todos han dado ya su fallo á su respecto. Es casi imposible, por lo tanto, decir algo nuevo, ni en són de alabanza, ni en són de vituperio. Para la primera, no sólo Echegaray es un coloso, sino que cuanto sale de su pluma es una maravilla. Los segundos se contentan con morderle los talones. Los últimos han puesto las cosas en su punto, reconociendo su indisputable talento, pero señalando denodadamente sus grandes extravíos.

Para mí, Revilla ha pronunciado la última palabra: Echegaray es una gran fantasía divorciada de la realidad. En esta definición puede hallarse la

razón de sus aciertos y de sus desbarros; de ese poder que deslumbra, de esa fuerza que sacude, y de esa falsedad y violencia que estragan todos, ó casi todos sus dramas. Sea deficiencia ingénita, sea falta de observación de la realidad, debida á la índole de sus estudios favoritos, el hecho es que Echegaray necesita, para desplegar sus fuerzas, sacar violentamente el arte de la verdad, y llevarlo á un mundo caprichoso y convencional, pero en el cual sabe mostrarnos, á veces, apariencias esplendorosas. Concebida una idea dramática, la desarrolla, anuda y desata con arreglo á una ley inflexible sugerida por su poder de abstracción, sin tener en cuenta las mil y mil modificaciones y desviaciones que la naturaleza, infinitamente varia y caprichosa, le haría experimentar, aun en el supuesto de que dicha idea fuese originariamente exacta. El arte de Echegaray es un arte rígido en su esencia, y como nada hay menos rígido que la naturaleza humana, el arte de Echegaray viene á ser fundamentalmente falso. Aceptada esta falsedad por el espectador (cosa que él consigue hasta de sus enemigos, merced al ímpetu con que se desvía, sin dar lugar á la reflexión), ya no es posible negarse al prestigió de su talento, al brillo, á la magia de sus situaciones, á la intensidad de su lenguaje. Si consigue arrancarnos de la verdad,

nos arroja con mano potente en la vorágine del delirio, y una vez en ella, á su antojo nos estremece y sacude.

Pero si, en la esfera de lo falso, no puede negársele este poder extraordinario, tampoco es posible disimular los grandes defectos que aun en ella le acompañan. Hay en sus obras un romanticismo fuera de sazón, un abuso grande de lo terrorífico y espasmódico; los recursos de que se vale son muchas veces grotescos, de *brocha gorda*; no tiene flexibilidad, gracia, finura, delicadeza artística, y lo que es peor, ignora el secreto de conmover interiormente el espíritu con suavidad y dulzura.

Su forma externa carece de fluidez, facilidad y limpieza. Su versificación es áspera y escabrosa; su estilo rígido, aunque de mucho relieve. Suele también poner en boca de sus personajes tiradas bombásticas, hinchadas, á las que malamente se da el nombre de *lirismo*. En vez de pintar la naturaleza, la violenta para su uso particular, y lejos de poseer ese dón de observación fina y penetrante que su difícil arte requiere, sus obras no son casi nunca más que la manifestación, en forma dramática, de sus creencias y opiniones personales. En una palabra, no es un poeta dramático de raza, pues carece de su sello artístico y de sus cualidades esenciales. Es, más bien,

si se me permite la metáfora, un gran bandolero de los dominios del arte.

Una de sus mejores obras es *El Gran Galeoto.* Otras presentan quizá tales ó cuales escenas superiores á cualquiera de las de aquélla; más casi ninguna le alcanza en su conjunto. Yo sólo le antepongo *Ó locura ó santidad* y *Un milagro en Egipto.* Una de las cosas que hacen más aceptable y simpático el de que ahora trato, es la idea en que se basa, á todas luces verdadera. La idea de la culpa, como dice muy bien Teodora, sugerida por la murmuración y la calumnia, mancha por sí sola, y puede llegar, en determinadas circunstancias, á engendrar su realidad correspondiente. Hay aquí una exacta observación psicológica. Echegaray ha dramatizado esta idea con fuerza y brillo extraordinario; pero, como siempre, no ha podido hallar ese brillo y esa fuerza sino sacando aquélla de quicio y llevándola á conclusiones violentas y exageradas. Puesto que la idea es exacta, claro está que Ernesto y Teodora pudieron llegar á cometer el crimen que la vil murmuración les imputaba; pero una vez en la situación á que el autor los lleva; muerto desastrosamente don Julián, después de haber execrado á los dos seres que más quería, y por los que era también amado, ¿cabe la unión entre dos almas tan nobles y generosas como

Teodora y Ernesto? ¿Cabe otra cosa que llanto y separación eterna? ¿No es tal desenlace violentísimo? Para el que medita con el drama en la mano, sí; pero el que presencia en el teatro las escenas finales del drama, no puede sustraerse á su fascinación, al relieve del cuadro, á la fuerza estupenda de las expresiones de Ernesto, al sello, en fin de poder y de vida que aun en lo falso sabe poner el celebrado dramaturgo español. Nunca lo falso se presentó con más viveza de colorido, con mayor relieve; mas, por eso mismo, nunca existió un autor más peligroso que Echegaray, quien á poco andar puede convertirse en una gran calamidad para las letras españolas. Nada más dañoso que el talento descaminado. Si Góngora no hubiera sido tan gran poeta, no habría logrado tanto eco su culteranismo, que, como el de Víctor Hugo, tiene no sé qué de seductor y atrayente.

Fuera de esto, no es posible aceptar como recurso dramático la escena en que Teodora acude á casa de Ernesto, ni su subsiguiente escondite en las habitaciones del mismo, sin más objeto que el de preparar la sorpresa de D. Julián y la catástrofe que es su consecuencia. Tal recurso es pobre, inverosímil y harto gastado. Por lo demás, hay en el prólogo y en el primer acto escenas escritas con mucha naturalidad y soltura. La versificación, si bien abrupta toda-

vía, lo es menos que la de las obras anteriores de Echegaray.

Esta obra, tal como es, con sus cualidades y defectos, es una de las que mejor cuadran á la compañía que actúa en el Teatro Nacional. El Sr. Jiménez hace un don Julián admirable, lleno de naturalidad y desenvoltura, sobre todo en el prólogo y en el primer acto. La señora Contreras es una pasable Teodora, y Ricardo Calvo un excelente Pepito, como el mismo autor lo ha reconocido.

En cuanto á Rafael Calvo, creo que, fuera del *Don Álvaro*, nunca despliega mejor sus facultades que en los dramas de Echegaray. Esto influye, sin duda, en la predilección que tiene por este autor. Este inspirado artista, de índole apasionada y ardiente, no se halla verdaderamente en su centro, no puede manifestar todo su poder, sino en medio del fuego y las llamaradas. Cierto que, si bien con las desigualdades inherentes á esta clase de temperamentos, en todos los papeles sabe mostrarse dignamente; pero sólo es grande en los papeles que requieren brillantez y fuerza, en los arranques impetuosos, en los desbordes de pasión.

Y es porque sólo entonces el carácter que encarna está íntimamente en consonancia con su carácter propio, con el modo de sentir apasionado que le es

peculiar, con la pompa de su imaginación verdaderamente andaluza. Si en los papeles reflexivos se desempeña bien, es por un esfuerzo de su talento y de su estudio; en tanto que si raya á mucho mayor altura en los impetuosos y arrebatados, lo debe á su inspiración espontánea, que es grande y sincera, y encuentra en ellos como un desahogo natural y fácil salida. Para juzgar, pues, en todo su valor á Rafael Calvo, es menester verle en esos momentos supremos en que deja desbordar, á través del personaje que representa, su propia naturaleza. Así es fácil que pase mucho tiempo antes que veamos á quien pueda rivalizar con él en las últimas escenas del *Don Álvaro*, en el último acto de *Mar sin orillas*, en el acto segundo de *La vida es sueño*, en las escenas finales de *El Gran Galeoto*, y otras por el mismo estilo. Á esta condición reune este artista un arte insuperable en el decir de los versos, que en sus labios suenan armoniosísimos y aparecen como vestidos de luz resplandeciente. Digan cuanto quieran los partidarios del prosaísmo francés, esto enamorará siempre á oídos españoles y americanos. ¿Para cuándo se dejan las diferencias de raza y de temperamento? El arte es eminentemente local, y ha de tener siempre, si es legítimo y sincero, sabor al terruño, sea en lo esencial, sea en el colorido. Esto no estorba lo general y humano, que

se hallará siempre que se profundice el carácter de cualquier raza ó nacionalidad, á la manera que se encuentra el agua debajo de las más diversas superficies.

Cuando se reflexiona en lo que ha sido en otro tiempo, y aun en parte del presente siglo, el arte dramático español, y se considera luego el estado en que actualmente se encuentra, es imposible no sentirse poseído de profunda tristeza. En el siglo XVII empezó por dar al mundo, con Lope de Vega, el verdadero rumbo del arte dramático moderno, por oposición á la forma muerta de la tragedia antigua. Se ilustró luego con una inmortal falanje de genios dramáticos, cada uno de los cuales bastaba para dar gloria inmensa á una literatura; sirvió de maestro y guía á todos los teatros de Europa, y llegó á su mayor profundidad y vigor sintético con Calderón. Este teatro, si cede en perfección artística al griego, en universalidad humana y análisis de caracteres al de Shakspeare, es, sin embargo, el más rico, el más vario y el más original de todos.

Con menos abundancia y esplendor, aunque con más arreglo, cordura y decoro, renació brioso en este siglo con Bretón, el duque de Rivas, García Gutiérrez, Zorrilla, Hartzenbusch, Ayala, Tamayo y otros que inmediatamente les siguen en mérito. Y bien: ¿cuál era el estado de este teatro admirable antes de

aparecer Echegaray? El más triste del mundo. Algunos de esos grandes ingenios habían desaparecido; otros, como Gutiérrez y Tamayo, enmudecían, y continúan (1) aún en silencio. La escena estaba en poder de la medianía en cuanto al talento, y de la mojigatería más melindrosa en cuanto á la moral. Y no es por cierto muy superior hoy el estado de la poesía dramática en los demás teatros europeos. La creciente afición por la ópera (harto imperfecta todavía como creación artística) de una parte, y de otra, la tendencia á considerar el teatro como un ameno y frívolo pasatiempo, extraño á esa atención seria que exigen las verdaderas obras artísticas, dañan al desarrollo y florecimiento actual del arte dramático.

Con respecto á España, la decadencia á que me refería explica en gran parte el buen éxito de las obras de Echegaray. Pretendía á deshora galvanizar el romanticismo; personificaba el extravío, la violencia, el delirio; más semejaba un corsario que un almirante; pero este corsario poseía más genio y brío que todos los grumetes que se habían enseñoreado de la escena. Al lado de éstos, Echegaray debió de parecer un coloso. Era la fuerza extraviada y brutal, pero era al cabo

(1) Esto se escribía poco antes de morir García Gutiérrez.

la fuerza, que en el arte valdrá siempre más que la debilidad bien dirigida.

Desgraciadamente, la fuerza de Echegaray no es la fuerza que crea, sino la fuerza que destruye. Su luz no es la que ilumina y calienta, sino la que incendia y abrasa. Ha entrado como una tromba en la escena española, y al pulverizar las sabandijas que en ella pululaban, ha echado también por tierra las grandes y sanas tradiciones de los Ayalas y Tamayos, y, como el ángel de la destrucción, se ha sentado fiero y vencedor sobre sus ruinas. Tras él han llegado sus imitadores, que sin tener su fantasía, exageran sus defectos. Los más, siguiendo distintos rumbos, se lanzan desaforadamente á los dramas de tesis, que resuelven á tajos y mandobles; algunos se van tras de teorías socialistas, proponiendo para los males sociales remedios peregrinos; no falta quien pretenda ser romántico y naturalista á la vez: todos deliran, y olvidando que el fin primordial del arte es producir belleza, cultivan un arte epiléptico, enfermizo y estéril. ¡ Arte sano y verdadero y fecundo de la gloriosísima escena española, descanza en paz!



"DESDE TOLEDO Á MADRID"

REPRESENTACIÓN DE RAFAEL CALVO.

Como si hubiese querido dar elocuentísima respuesta á las lamentaciones de mi última *Crónica*, sobre el estado decadente del teatro español, el señor Calvo ha puesto en escena, en las noches del Sábado y Domingo últimos, dos piezas del teatro antiguo. Si hubo en ello intención, de todo corazón se lo agradezco; en caso contrario, bendigo la coincidencia que tan oportunamente ha aplicado el bálsamo á la herida.

Cuando busco entre los grandes dramaturgos españoles del siglo XVII al que merece el primer puesto en absoluto, al que reune en sí, en grado eminente, las principales cualidades de los demás, el único quizá que me impide pronunciar decididamente el nom-

bre de Calderón, es Tirso de Molina. Este nombre, dado que no pueda colocarse por encima de todos, es bastante para estorbar ese honor á otro cualquiera. Si Calderón es el poeta nacional por excelencia, el dotado de mayor profundidad, el más comprensivo, nadie iguala á Tirso en poder característico, nadie puede presentar un rival de don Juan Tenorio. Supera también á todos en gracia y viveza, en el arte y colorido con que trata á la gente menuda y rústica. Pero lo que le hace aun más extraordinario es su flexibilidad maravillosa. Increíble parece el brillo y desenvoltura con que recorre todos los géneros. Si en *Don Gil de las calzas verdes* se muestra consumado maestro de la intriga y la gracia; si nos seduce la viveza y frescura de *La Villana de Vallecas* y de *Marta la piadosa*: muéstrase vigoroso y elevado en el drama histórico *La Prudencia en la mujer,* terrible y trágico en *La Venganza de Tamar,* profundo y atrevido en la estupenda concepción de *El Condenado por desconfiado.* ¿Dónde algo más gráfico y agudo que el discurso del alcalde á la reina en el drama histórico citado? ¿Dónde algo más noblemente sencillo que la escena entre la reina y el mercader de Segovia? Hasta de los más triviales asuntos sabe hacer Tirso comedias divertidísimas, y esto es precisamente lo que sucede con la que ahora

me ha de ocupar brevemente, titulada *Desde Toledo á Madrid.*

Don Luis, prometido, aunque no amado, de Doña Mayor, que vive en Toledo, va á buscarla desde Madrid, que es donde debe celebrarse la boda, sin pérdida de tiempo. Don Baltasar, futuro heredero de una pingüe renta y un marquesado, por una rara casualidad la conoce, se enamora de ella, y al verse correspondido, se propone estorbar á todo trance la concertada unión. Para ello se disfraza de *sobrestante de ganado*, como él dice, acompaña á los viajeros en tal calidad, y después de varios incidentes, logra cumplidamente su objeto. Á esto se reduce toda la intriga. El asunto, pues, es de lo más trivial que puede imaginarse. Pero nada hay pequeño para el verdadero talento, el cual de un mínimun de materia dramática puede sacar bellezas no sospechadas por el vulgo de los escritores.

No hay en esta comedia nada patético ni conmovedor, ni estudio de carácter, ni cosa alguna que excite grandemente la curiosidad. ¿ Por qué es, pues, tan agradable ? Porque la musa retozona de Tirso ha derramado en ella sus tesoros de gracia, naturalidad y frescura ; porque nos parece estar viendo un viaje de aquellos tiempos ; porque los tipos de don Alonso, viejo regañón y complaciente á la vez con los melin-

dres de su hija ; don Luis, caballero pagado de su alcurnia y de su porte ; doña Mayor, enamorada y picaresca, y sobre todo, don Baltasar, travieso y amigo de aventuras, si bien no pueden llamarse verdaderos caracteres, tienen tanta viveza y colorido en medio de su ligereza, que seducen y divierten sobremanera. Verdad es que doña Mayor da pruebas de sobrada desenvoltura al informar á don Baltasar de su situación y aceptar sus galanteos en las críticas circunstancias en que le ve por vez primera ; pero fuera de que Tirso tendía, casi siempre, á pintar fáciles y decididas á las mujeres (¡ sabe Dios las quisicosas que le habrían confiado en confesión !), no hay que perder de vista que en esta obra no se trata de estudiar caracteres, ni de guardar una verosimilitud escrupulosa, sino de entretener agradablemente al espectador con un cuadro vivo y pintoresco.

En don Baltasar nos pinta Tirso dos tipos á la vez : el de galante y enamorado aventurero, lleno de trazas ingeniosas y atrevidos ardides, en lo que realmente es, y el de rústico, mitad crédulo, mitad socarrón, dispuesto siempre á protestar contra el que confunda su oficio con otro más humilde, en lo que simula. Véase, si no, el siguiente diálogo :

DON LUIS

... poned el coche,
Hermano mozo de mulas.

DON BALTASAR

Hablemos bien, si es que sabe.

DON LUIS

¿ No es vuestro nombre este ?

DON BALTASAR

Lucas
Berrío soy en mi casa,
Gracias á taita y al cura :
Tíos tengo familiares,
Y un hermano que aún estudia
En Alcalá, y un pariente
Que es racionero de Murcia.

DON LUIS

Todo eso es calificado.
Y á propósito : ¿ Qué injuria
Os hago dándoos el nombre
De vuestro oficio ?

DON BALTASAR

Ninguna
Si el de mi oficio me diera.

DON LUIS

¿ No curáis cabalgaduras ?

DON BALTASAR

No, mas soy su sobrestante.

DON LUIS

¿ Por vuestra vida ?

DON BALTASAR

Y la suya.

DON LUIS

¿ Que también hay diferencia
En esos cargos ?

DON BALTASAR

Y mucha.
Los que en calzones de lienzo,
Monterilla con la punta
Al cogote, y alpargates,
Á pata en invierno sudan,
Son mancebos de camino ;
Mas los que en cabalgadura
Acompañan, con espuela,
Sombrero, calza de ahuja,
Su borceguí encima de ella,
Manga ó jubón de camuza,
Capotillo de rajeta,
Valona y liga que cruza,
Espada y daga de ganchos;
Estos tales se entetulan
Sobrestantes del ganado.
No tengamos barahunda:
Hablar como se ha de hablar
Y Cristo con todos.

Pero nada hay más cómico en toda la pieza que la escena en que don Alonso y don Luis fingen consentir, por burlarse de don Baltasar, á quien juzgan un rústico tonto capaz de pretender la mano de doña Mayor, en el matrimonio de ambos. Aquellos juramentos de amor que todos, incluso el novio, celebran como farsa divertida, y que son, sin embargo, dichos de verdad por los amantes, son de un efecto cómico exquisito. Aquí también aprovecha Tirso la ocasión de pintar, con la superioridad que sólo él posee en esta materia, el tipo de baja condición social.

DON ALONSO

Pues yo no lo contradigo
Ya que todos me lo alaban.

DON BALTASAR

Ténganse ; ¿ luego pensaban
Que está acabado conmigo ?
Sepamos primeramente
El dote que me han de dar.

DON ALONSO

Si Mayor me ha de heredar,
No hay en eso inconveniente.
Decidnos vos vuestra hacienda.

DON BALTASAR

¿ Piensan que el casarse es paja ?
Quien destaja no baraja.

Yo tengo, porque lo entienda,
Un solar en Lavapiés,
Que según mi hermano dijo,
En muriéndosele un hijo,
Se ha de partir entre tres ;
En Torrejón dos majuelos
Que agora se han de plantar ;
Item más, un melonar
Que he comprado en Cienpozuelos.
Y si acierta la calaña
No es la ganancia pequeña ;
Item más, tengo una haceña
Y una casa en la montaña,
Que aunque se las llevó el rio,
Fácil alzarse podrán.
¿ No es bueno el coche en que van ?
Pues la mitad de él es mio ;
Tres mulas y un macho romo,
Y mi soldada cumplida,
Para la Pascua Florida
Treinta ducados.

DON ALONSO

¡ Y cómo
¡ Que es caudaloso el mancebo !

DON BALTASAR

Sendos vestidos de paño,
Sin este que compré antaño ;
Tres jubones, este nuevo,

Y dos que echándoles mangas
Harán también su fegura.

DON ALONSO

¡ Como quiera es la ventura !
¡ Andaos á caza de gangas,
Y dejad perder tal yerno!

DON BALTASAR

Tengo cinco camisones,
Dos sombreros, tres valones,
Y un gabán para el invierno;
En Indias un par de tíos,
Un sobrino colegial,
Y el dotor del hospital
Es deudo de deudos míos ;
Un familiar viejo y rico
De la santa Esquisición...
Quedábaseme un lechón
Tamaño como un borrico,
Además del racionero
De Murcia, que dije ya.
¿ Es barro esto ?

He querido copiar estos versos, dichos con gracia suprema por Rafael Calvo, porque ellos dan idea exacta de la índole de esta comedia, y justifican lo que acabo de exponer. Esta obra no se presta á un análisis crítico; no es más que un feliz desahogo de una musa picaresca; pero si no mueve poderosamen-

te los afectos; si no pone caracteres de relieve; si no es, en fin, una obra elevada ni grande, es, no obstante, y no es poco decir, una de las piezas más divertidas del teatro español.

La refundición, aunque debida á Bretón y á Hartzenbusch, no es nada respetuosa. Los tres actos se han convertido en cinco; y no sólo se le han agregado escenas, sino que todo el último acto pertenece á los refundidores. Conozco las razones que se aducen en favor de este modo de refundir; pero no puedo menos de mirar con repugnancia estas enmiendas á tan grandes maestros.



"MARTA LA PIADOSA"

REPRESENTACIÓN DE RAFAEL CALVO

Púsose en escena el Sábado en el Teatro Nacional una de las piezas más cómicas y picantes debidas á la traviesa musa de Tirso de Molina: *Marta la Piadosa.* Es á la vez comedia de intriga y de carácter, y este dualismo, que rara vez se realiza, hace á esta pieza doblemente interesante. Tirso es, en general, el que mayor poder característico manifiesta, entre todos los grandes dramaturgos españoles. En varias piezas suyas acierta á dar carácter á sus personajes, casi como por instinto, no obstante que el objeto de ellas no sea más que el de presentar un cómico é ingenioso enredo. Veré de dar una ligera idea del asunto de la que es motivo de estas líneas.

Marta y Lucía, hijas ambas de don Gómez, están

enamoradas de don Felipe (siendo sólo la primera correspondida), apuesto galán que ha dado muerte en duelo á un hermano de las mismas jóvenes. El viejo don Gómez, hondamente herido por la muerte de su hijo, busca con ansia al matador, á fin de entregarle á la justicia. Por otra parte, seducido por el interés, trata de casar á Marta con el capitán de Urbina, viejo pretendiente, de una misma edad con don Gómez, pero extremadamente rico; pues, según dice el último,

> Años que están tan dorados
> Reverenciarlos conviene.

Desde un principio, dibújanse clara y distintamente los caracteres. En primer término aparece Marta, carácter admirable, disimuladora astuta y habilísima de sus sentimientos, que encubre con un fingido espiritualismo y un aparente aborrecimiento de los hombres. Ya veremos más adelante cómo este disimulo toma el color de una devoción ardiente y severísima.

El carácter de don Gómez es también interesante por la variedad de sus elementos. Al afecto de padre, al sentimiento de su honor, que le incitan á tomar venganza de don Felipe (todo lo cual entra per-

fectamente en la esfera de los sentimientos de la época), se une el interés desmedido por el dinero, que avasalla su espíritu, estimulándole á casar á su hija con Urbina, y el sentimiento religioso, propio también de la época, y que, según veremos, viene á complicarse con los otros y á influir en su voluntad. Estos diversos elementos están bien manejados en toda la pieza y hacen vivo é interesante al personaje.

Lucía es ya un carácter secundario. Á su decidido amor por don Felipe, une cierta bobería de que Marta sabe sacar buen partido para engañarla repetidas veces. Este carácter llega hasta ser frívolo con exceso, lo cual es defecto común en Tirso.

No se crea, por lo dicho, que en esta pieza haya un prolijo y paciente estudio de caracteres. Nada de eso. Los que merecen tal nombre, aun el de Marta misma, que es el mejor de todos, y excelente en sí mismo, como que brotan instintivamente, por más que la intriga que forma la acción de la comedia sea una consecuencia de ellos.

Viendo Marta que su padre trata realmente de casarla con el capitán, y no siendo de su carácter la resistencia franca á tan sagrado mandato, sino el disimulo y la hipocresía, finge que tenía hecho, de tiempo atrás, voto de castidad que no puede violar

sin faltar á su religión y á su fe. Don Gómez, aunque fastidiado por ello, no se atreve (ni su religiosidad se lo permitiría) á torcer la santa vocación de su hija, que arde en deseos, según dice, de consagrarse á Dios y practicar la caridad, aunque sin entrar de monja, que á tanto no alcanzan las bromas. Confía, además, el buen viejo en que Marta no ha de persistir largo tiempo en su resolución, y en que el ejemplo de su hermana Lucía, á quien piensa casar con el sobrino de Urbina, joven animoso que tiene el grado de alférez, la incitará por fin al matrimonio.

Entre tanto, Marta halla modo de verse con su amante don Felipe, merced á la libertad de que goza como beata, y combina con él y su travieso amigo Pastrana el medio de verse continuamente en la propia casa de don Gómez. Para ello, disfrázase don Felipe de estudiante pobre y enfermo de perlesía, y en tal disfraz, penetra en casa de Marta, quien consigue de don Gómez, no sin trabajo, que dé alojamiento al huésped y la permita atenderle con solicitud y esmero. Ya imaginará el lector el entusiasmo con que Marta se dedica á su *pobre enfermo*, el cual, á su vez, se compromete á enseñarle latín, para ser útil en algo. Marta encuentra esto perfectamente, pues afirma que le mortifica el rezar en latín sin comprender el sentido. Por su parte Lucía, que ha

conocido á Don Felipe, guarda secreto, aunque celosa de su hermana, por no comprometer la vida de su amado. Las escenas á que esta ingeniosa situación da lugar son de una fuerza cómica insuperable. Los efectos cómicos se suceden unos á otros en progresión continua.

Desde luego merece notarse la escena de los latines. Queriendo don Gómez cerciorarse de los adelantos de su hija, encomiados por el falso estudiante, pídele á éste que la haga declinar en su presencia, ante el cual deseo, Marta, naturalmente, se ve en grandes apuros. Esta escena, de una gracia extraordinaria, sería hoy imposible de representar, por lo desvergonzado, según dice Marta, de la palabra latina que don Felipe le indica. En la refundición ha sido suprimida.

Todavía es muy superior á ella la escena en que Marta es sorprendida por don Gómez y Urbina lanzando furiosa un *vive Dios* á don Felipe, á quien amenazaba descubrir por sus aparentes amores con Lucía. Advirtiendo que la han escuchado jurar, finge inmediatamente, con la más fina destreza, haber tomado en la boca esas palabras para echárselas en cara á don Felipe, como si éste las acabara de pronunciar. Hay aquí un doble juego ingeniosísimo, pues al par que consigue convertir en cómica admiración la na-

ciente sospecha de don Gómez, tal expediente le permite continuar en su furia contra su amante, aunque, al parecer, por diverso motivo.

Invitado don Felipe, por don Gómez, á justificarse, lo hace de la siguiente donosísima manera:

Quiso á voces
Decir el acusativo
De *zelus, zeli*, y juntalle
Amor, amoris. — No son
De una declinación.
Y ella, acusativo, y dalle,
Y declinar á los dos.
Yo, llegándome á enojar,
Dije: ¡No ha de declinar
Esos nombres, vive Dios!
Y porque aquesto juré,
Ya veis los dos lo que pasa. —
Pues no he de estar más en casa.

MARTA

Es verdad, por eso fué.

Como Marta había llegado hasta poner las manos en don Felipe, al parecer por haberse atrevido á jurar en su presencia, pero en realidad por sus celos, finge éste que quiere salir inmediatamente de la casa, y entonces Marta se esfuerza en calmarle, que no es justo, dice, sea ella ocasión de despedir á nadie.

Pero don Felipe, que quiere hacerse de rogar, continúa, como empezando á ceder:

DON FELIPE

¡ En mi persona
Las manos ! ¡ Á un licenciado
En gramática, ordenado
De grados y de corona !

DOÑA MARTA

¿ Ordenado estaba hermano ?
Ignorélo : ya me pesa.
Perdóneme.

DON FELIPE

Si me besa
De rodillas esta mano.

DOÑA MARTA

Mortificaréme en eso. (*Arrodíllase*).

URBINA

¡ Qué nunca vista humildad !

DOÑA MARTA (*aparte*)

Si ello va á decir verdad,
Á la miel me supo el beso.

Pero nada de un efecto cómico más subido que el viaje que por indicación de Pastrana emprende don Gómez, juzgando preso en Sevilla á don Felipe, en

tanto que le da albergue en su propia casa. Desengañado en el camino por un amigo, vuelve furioso á castigar á los que de él se burlan; pero, al fin, conmovido por la noticia de la gran herencia que acaba de recibir don Felipe, consiente en admitirle por yerno.

Observando superficialmente las cosas, podría acusarse á esta pieza de inverosímil y repugnante. Inverosímil, porque no es fácil que en la vida real sucedan tales lances; y repugnante, porque no es dable admitir decorosamente ese amor decidido de dos hermanas, á quien acaba de dar muerte al hermano de ellas; y mucho menos que le alberguen en su casa con tan atrevidos engaños. Pero para desvanecer uno y otro cargo, basta tener en cuenta el tiempo á que la pieza se refiere, y sus costumbres.

Así, en cuanto á la inverosimilitud, debe observarse que entonces la falta de un sistema policial severo y reglamentado, como el nuestro, dejaba ancho campo á la acción personal, y lanzaba fácilmente á los hombres en lances tan arriesgados que hoy nos parecen inverosímiles. Además, el espíritu español era entonces esencialmente aventurero y osado, y así se manifiesta en casi todas las piezas de costumbres escritas en esa época. Nada más delicado que esto de la verosimilitud, si se ha de juzgar con recto criterio; nada que requiera mayor cuidado por parte del crítico,

por lo mismo que es esencialmente relativa. La dificultad estriba en descubrir con perspicacia el tipo á que ha de referirse la verosimilitud en cada caso. Así, yo no concibo sino como mojigatería retórica ó estrecho juicio de preceptista, el que se hayan tachado de inverosímiles, por grostescos, el diálogo de los sepultureros y las sarcásticas chanzas de Hamlet al entrar en conversación con ellos, al principio del acto V de la tragedia de ese nombre. Á mi juicio, nada hay más concorde con el carácter del noble y desventurado príncipe, ni con la tremenda situación en que se encuentra, que esos dardos y sarcasmos con que desahoga su triste y sombrío espíritu. Lo que sí hallo grotesco y altamente inverosímil es la gresca de Hamlet con Laertes en la tumba de Ofelia, en el acto mismo de su entierro.

Con respecto á la tacha de repugnante, puede hacerse una observación análoga. Matar en duelo era cosa que á cada paso sucedía, y no era mirada, en el concepto público, como una acción criminal. Si un pariente del muerto perseguía al matador, lo hacía por espíritu de venganza, por desagravio del *honor*, más que por deseo de justicia. Pero las mujeres estaban en muy distinto caso. La índole de la época y la frecuencia del hecho hacían menos extraño el que se enamoraran del mismo que las había priva-

do de un deudo cercano, y la violencia irreflexiva, natural en la pasión amorosa, podía disculpar en mucha parte su conducta. Hoy tal cosa nos repugnaría, y por eso el autor de la refundición que hemos escuchado el sábado, ha obrado atinadamente al hacer que Marta, en vez de hija, sea sobrina de don Gómez, y por tanto, prima solamente del muerto.

He dicho que Marta es un verdadero carácter. Añado ahora que es imposible, en presencia de él, no recordar el *Tartuffe*. Pero ¡cuánta ventaja lleva en esta comparación el gran dramaturgo español al príncipe de la escena francesa! El teatro de Molière, no obstante su arte exquisito, adolece del grave defecto de que en vez de caracteres, nos presenta vicios personificados. No hay hombres como el Avaro, el Misántropo ó el Hipócrita. No hay hombre que sea avaro ó hipócrita por los cuatro costados, y solamente hipócrita ó avaro, sin que otros elementos humanos vengan á modificar en un sentido ó en otro su pasión dominante y á determinarle como sér individual y vivo. De ahí ese carácter un tanto frío del teatro de Moliére, no obstante que esas personificaciones estén hechas de mano maestra; de ahí ese tinte de *enseñanza moral*, francamente manifestado, que perjudica á la pureza del efecto estético; de ahí, por fin, que odiemos á Harpagón como se odia la avaricia; que nos re-

pugne Tartuffe como nos repugna la hipocresía, sin que consigamos grabar en nuestra imaginación esos tipos con la eficacia y viveza de los seres reales. No así Marta la Piadosa. Es hipócrita, es falsa devota, y, sin embargo, nos es simpática. Hé ahí la gran dificultad. ¿Cómo una persona que vemos á través de un vicio tan repugnante, nos interesa y lleva nuestra simpatía? Por los demás elementos humanos que entran en ella, que la modifican, la invididualizan, y en vez de darnos *la hipócrita*, nos dan *una hipócrita.* Marta, en efecto, si bien por naturaleza dada al disimulo, y á echar sobre sus sentimientos el velo de un fingido espiritualismo, entra de lleno en la hipocresía y la falsa devoción por un motivo *humano y generoso en si mismo:* por librarse de un aborrecido matrimonio, y con la esperanza de satisfacer una pasión amorosa. Por eso su hipocresía, aunque acabada, y sostenida con grandes embustes, nos hace cierta gracia, y no obsta á la simpatía que nos inspira. Lo mismo consigue Alarcón, en *La Verdad sospechosa,* con el embustero. Se dirá que de ese modo no se logrará nunca inspirar, por medio del teatro, aversión á los vicios. Es evidente. Pero ¿quién ha dicho que ese sea el objeto del arte? ¿Por qué ha de convertírsele en cátedra de moral, á expensas de la verdad humana? ¿Por qué ha de haber arte pedagógico? ¿Ha de

sacrificarse el efecto estético á la utilidad social? Pero aunque así debiera ser, yo pregunto: ¿cuántos hipócritas menos ha habido en el mundo por causa de Tartuffe? ¿Cuántos avaros menos por causa de Harpagón? El que quiera ser sincero me responder á que ninguno. Así, pues, ni ese pretexto disculpa al arte pedagógico. Es menester desengañarse: la comedia no tiene por objeto *corregir*, sino *pintar* las costumbres. Por haberlo comprendido así los grandes dramaturgos españoles del siglo XVII, las piezas del teatro español, de la índole de *Marta la Piadosa,* riéndose de todo alarde doctrinal, rebosan de gracia, de viveza, de frescura y juventud perenne.

La refundición que de esta comedia ha puesto en escena Rafael Calvo, si tiene los aciertos antes señalados, encierra, en mi sentir, no pocas profanaciones sacrílegas. El refundidor ha hecho tartamudo á Pastrana, sin necesidad ninguna; ha trocado el tipo simpático y caballeresco del alférez, en un imbécil mamarracho, que sólo sirve para hacer desear que se ausente; y ha introducido algunas modificaciones de detalle con detrimento de la gracia y fuerza del original. Citaré tan sólo los versos siguientes, que pone la pieza original en boca de Marta, de gran verdad y gracia, suprimidos sin motivo alguno por el refundidor:

Linda sangre y humor cría,
Pastrana, la hipocresía.
Nunca tuve libertad,
Mientras que viví á lo damo,
Como agora : si intentaba
Salir fuera, me costaba
Una riña ; ya no llamo
Á la dueña, al escudero,
Ni aguardo la silla y coche;
Ni me riñen si á la noche
Vuelvo : voy adonde quiero.

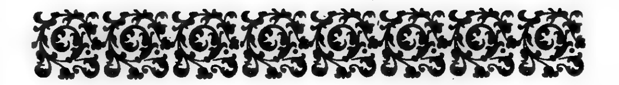
En cambio, en la refundición, queriendo, sin duda, acentuar más la hipocresía de Marta, se ha puesto en su boca una traducción libre (dirigida á Lucía), de estos conocidos versos del *Tartuffe:*

Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,
Un malheureux pécheur, tout plein d'iniquité,
Le plus grand scélérat qui jamais ait été.
Chaque instant de ma vie est chargé de souillures ;
Elle n'est qu'un amas de crimes et d'ordures ;
Et je vois que le ciel, pour ma punition,
Me veut mortifier en cette occasion.
De quelque grand forfait qu'on me puisse reprendre,
Je n'ai garde d'avoir l'orgueil de m'en defendre.
Croyez ce qu'on vous dit, armez votre courroux,
Et comme un criminel chassez-moi de chez vous ;
Je ne saurois avoir tant de honte en partage,
Que je n'en aie encor mérité d'avantage.

La traducción libre de estos versos, lejos de producir el efecto que el refundidor imaginó sin duda, rompen la armonía del carácter de Marta. No es aplicable á él todo lo que puede atribuirse á la hipocresía, ideal y abstractamente considerada.

Estos abusos provienen de ser muy contados los refundidores que comprenden que el límite de las variantes debe ser *la necesidad.* Todo cuanto choque de un modo violento al público actual; todo lo que, teniendo razón de ser en el tiempo en que la pieza se compuso, es, para nosotros, ó superfluo, ó cansado; todo lo que sin perjuicio pueda contribuír al mayor arreglo y regularidad de la representación, puede y debe suprimirse, modificarse y adoptarse, respectivamente. Todo lo demás es profanación y prurito de lucir ingenio. ¡Perdone Dios en la otra vida á los que se hacen reos de tales pecados en esta! Por fortuna, sé de buena fuente que en breve se representarán en el Teatro Nacional *La Hija del aire,* de Calderón, y *La Verdad sospechosa,* de Alarcón, tales cuales fueron concebidas por sus autores, salvo algunos detalles justificados. ¡ Loado sea Dios!

Debo decir, para terminar, que la representación de *Marta la Piadosa* ha sido muy buena, excelente.



"UN MILAGRO EN EGIPTO"

REPRESENTACIÓN DE RAFAEL CALVO

Si hay algo evidente é indiscutible en este mundo, es el talento de don José Echegaray. Y no talento así como quiera, sino talento soberbio y brillante. Por eso, yo, que soy apasionado del talento, y, sobre todo, del talento creador, quizá más que de la verdad misma (confieso mi debilidad, ó lo que sea), he necesitado hacer un esfuerzo grande para señalar sus graves defectos como dramaturgo, sus deficiencias, y más que nada, su para mí inaceptable manera dramática.

He sentido dolor al contemplar ese ingenio privilegiado, excepcional y grande, divorciado de la verdad y de la naturaleza, y llevado por su misma poderosísima fantasía á la esfera de la exageración

y del delirio. Pero ha llegado un instante en que esa fantasía ambiciosa ha dado con un asunto por sí mismo imponente, que al ofrecerle imágenes grandiosas y vastas perspectivas, saciaba su sed de lo colosal y lo enorme, sin necesidad de forzar ni exagerar nada, ó casi nada. Ese asunto era la monumental civilización egipcia, compendiada y sintetizada en un episodio de base histórica; y la obra que de él ha surgido lleva por título, *Un milagro en Egipto,* estudio trágico, como acertadamente lo llama su autor, y que Rafael Calvo acaba de representar por primera vez entre nosotros.

Ante todo, conviene preguntar: ¿es esta una obra *absolutamente* arqueológica, y por lo tanto un simple esfuerzo de imaginación y de estudio, sin raíz en los afectos é ideas que nos son propios, sin inspiración espontánea? No vacilo en afirmar que no. Verdad es que la arqueología, entra por mucho en esta tragedia; que el autor ha estudiado á fondo la civilización egipcia, para representarnos tan fielmente como fuera posible el modo de pensar, sentir y proceder de aquellas remotas generaciones (exactitud y esmero dignos del mayor encomio), á la manera de Ebers en su novela *Uarda;* que los personajes de su obra discurren magníficamente acerca de los hondos misterios de la teología egipcia, lo cual pasará siempre inadver-

tido para la masa del público; que la misma fidelidad observada en la pintura de aquel pueblo misterioso, comunica á la obra cierta rigidez, cierta lentitud de acción, cierta *pesadez maciza*, si se me permite la frase, por cuanto nada más rígido, lento, pesado y macizo que la civilización egipcia: todo esto es verdad; pero no lo es menos que el episodio que le sirve de base, admirablemente elegido, así como el delicado idilio que en medio de aquellas bárbaras fuerzas se desarrolla, el uno por la vía de la inteligencia y de la vida exterior, el otro por la senda del corazón y de los afectos íntimos, trascienden hasta las modernas edades, y hacen sincera, calurosa y legítima la inspiración del autor, si bien, por las circunstancias primeramente enumeradas, siempre esta tragedia interesará más al hombre culto é ilustrado que la lea, que á la masa de público congregado para escuchar su representación. Es decir, que en este como en muchos otros casos, la misma altura de la obra daña á su popularidad; pues así como un pensamiento clarísimo puede no ser entendido si no se poseen los previos conocimientos que su comprensión requiere; del mismo modo, una inspiración sincera y calurosa puede no conmover á quien no está preparado para recibirla.

El episodio á que me refiero, y que forma el asunto

de la obra, es la lucha de Ramsés II con el sacerdocio, esto es, el combate de la potestad militar y civil, apoyada principalmente en las armas, con la potestad religiosa, sustentada principalmente en las conciencias. ¡Lucha tremenda y pavorosa, engendradora de incendios y tempestades, común á muchas épocas históricas, y que hoy mismo, aquí, entre nosotros, aunque con formas diversas, tiene justamente alarmados los espíritus!

En el primer acto de la tragedia el guante de desafío queda arrojado. Dice el gran sacerdote:

Lo que soñé con dolor
Y con asombro y con llanto.
Estoy viendo con espanto,
Y observando con horror.
La verdad, Ramsés, te pido :
Que has entregado, se ve,
Tus creencias y tu fe
Y tus dioses al olvido.

Á lo que responde fieramente el Faraón:

Y yo observo que de recio
En ti la insolencia labra.
Olvido no es la palabra :
¡ Los he entregado al desprecio !

En el acto segundo la lucha se trueca en pacto de

mutua conveniencia. ¿ Por qué ? Porque Ramsés, que no obstante su fiereza y sus alardes irreligiosos, tiene dudas terribles en el fondo de su conciencia, ha visto un instante entre el incendio de su palacio, azuzado por el gran sacerdote, la imagen salvadora de Néfer, la amada de su juventud, á quien juzgaba muerta, y tomando por prodigio lo que era un hecho natural, como ahora veremos, vuelve á sus creencias y trata de reconciliarse con el sacerdocio. Entre tanto, la aparecida no era otra que Nefthis, hija de Néfer y de un hebreo, vivo retrato de su madre, y amante de Agir, hijo del sumo pontífice. Desde ese momento, tanto el Faraón como Amení, el gran sacerdote, empiezan á labrar la desventura de los amantes. Éste procura la muerte de Nefthis, porque si Ramsés llega á verla, advertirá la realidad de lo que tomó por milagro, volverá á su impiedad y tomará del sacerdocio espantosa venganza; aquél, porque siendo Nefthis el retrato de Néfer, tratará de satisfacer en la primera la pasión que le inspirara la segunda. La alianza de las dos potestades la expresa Echegaray por modo soberbio al poner en boca de Ramsés esta tremenda imagen:

Juntándonos los dos, monstruo divino
Formamos, y no existe quien nos venza.
¿ No viste el cocodrillo en el estanque

Con las horribles fauces entreabiertas ?
Tú serás la mandíbula de abajo,
La de arriba mi fama y mi fiereza :
Cuanto caiga en el hueco se tritura
Con la enorme tenaza de ambas piezas.

En el tercer acto, que es el mejor de los tres, sucede lo que es lógico y natural que suceda, dados los antecedentes de los dos primeros. Ramsés sospecha que se le engaña, y tiene más fijo que nunca el recuerdo de su amada. Agir, queriendo evitar á toda costa que el Faraón vea á Nefthis, consiente en que Amení la oculte en el camarín de Osiris. Nada más natural que confiar en su propio padre. Pero éste, decidido á deshacerse de Nefthis á todo trance, hace arder en el citado camarín una mezcla venenosa que ocasiona la muerte de la desdichada hebrea. Agir, desesperado, loco al saber el engaño de que había sido víctima, y la muerte de Nefthis, á la cual él mismo, por la astucia de Amení, había inocentemente contribuído; llevado de su natural violento y su dolor sin límites, da muerte á su propio padre. Llega Ramsés, y al saber lo que pasa y que realmente existe el trasunto de Néfer, condena á muerte á Agir, y da orden de derribar el templo, pues sabe que en él está Néfthis escondida: sólo hallará su cadáver.

Todo esto es lógico y está perfectamente justificado. No podía suceder de otro modo. Pero no sólo es bueno este acto por contener un legítimo desenlace, sino que, como he dicho y trataré de probar, es el mejor de los tres.

En primer lugar, en él la lucha de las pasiones adquiere tal intensidad, que cobrando mayor animación y vida, nos toca y penetra más el corazón. Las circunstancias de época y de lugar, desfavorables en este caso al interés artístico, al calor de la obra, por hallarse demasiado distantes de nosotros en tiempo y en carácter, quedan como amortiguadas por la explosión de sentimientos humanos y universales: el amor, el dolor. El idilio de Nefthis y Agir llega á sus más tiernas y delicadas modulaciones, y ofrece un contraste espléndido con el desencadenado huracán de ambiciones incontrastables.

En segundo lugar, considerándolo en sus detalles, encierra este acto las escenas más bellas y culminantes de toda la obra, así como las descripciones más intensamente poéticas y las más brillantes imágenes. Citaré, respecto de lo primero, la escena entre Amení y Nefthis, y la que pasa luego entre Agir y Amení. Nada más artístico ni conmovedor que la ternura y agradecimiento que el primero manifiesta al segundo, juzgando que le ha salvado á Nefthis, en

los mismos instantes en que Nefthis se está muriendo, envenenada por el gran sacerdote, á dos pasos de distancia. Nada más terrible y bien manejado que la furia de Agir, al saber la verdad. Respecto de lo segundo, basta recordar la relación que hace Nefthis á Amení de sus amorosos recuerdos, y la soberbia relación de Agir, ante Ramsés y el sacerdote sumo, de la aparición de Moisés al pie del Sinaí. La pintura del gran legislador de los hebreos es magnífica, y poética sobre toda ponderación aquella cruz formada á su espalda por el rayo del sol naciente y la nube blanca.

Esta pieza es rica en caracteres. El de Ramsés es de primer orden. Conquistador ambicioso, guerrero insigne, feroz y descreído, es al mismo tiempo supersticioso en ciertas ocasiones, y en cierto modo accesible á los afectos tiernos. Es más bien déspota que tirano. Cuando no contradicen su ambición colosal, es hasta bondadoso. Es, en suma, un carácter humano, complexo, puesto de relieve con gran fuerza plástica.

El carácter del sacerdote es también de mano maestra. Inflexible y severo, no se conmueve ante ninguna desgracia personal. No es cruel por gusto, sin embargo, sino porque está persuadido que la vida y la felicidad de los individuos nada valen cuando

están de por medio los grandes intereses de la religión, base del Estado.

Agir y Nefthis son dos caracteres bellísimos. Enamorado é impetuoso el primero, tierna, delicada, soñadora, sin rayar en *sensiblera*, la segunda, forman ambos una melodía deliciosa que dulcifica la terrible lucha entre el rey y el pontífice. Nefthis, no obstante, es, por la ligereza con que está tocada, más bien un esbozo admirable que un verdadero carácter.

Las dotes de versificación y estilo son en esta pieza de mucho más quilates que en las demás obras de Echegaray, y las bellezas de detalle, los magníficos versos, las imágenes brillantes y grandiosas han sido derramadas á manos llenas con profusión lujosísima por toda la obra. Son dignas de mencionarse, además de lo ya enumerado, la pintura que en el primer acto hace Ramsés de su poderío, sus combates y sus triunfos; la explicación que del día y de la noche da Amení á Ramsés; la relación de Agir, en donde cuenta la historia de su amor con Nefthis, y la explosión del mismo cuando su padre le dice que jamás será suya la hebrea. Héla aquí :

¿ Y lo repites tú... que yo á mi Nefthis !...
Que ella !... mi amor !... Ah, no !... si no te creo !

Si está á mi alcance ! ... allí ! ... tras ese muro ! ...
Abro ! ... la cojo ! ... contra mí la estrecho ! ...
Mi caballo ! ... sobre él ! ... Nefthis es mía ! ...
Con este brazo su divino cuerpo ! ...
Aquí las riendas ! ... los talones hundo ! ...
Aire ! ... espacio ! ... la noche ! ... y campo abierto ! ...
¿ De qué sirve el *jamás* que me dijiste,
Si me basta querer... y digo, quiero ?

En este arrebato, bastante apropiado á las circunstancias, Rafael Calvo derramó todo el raudal de su inspiración. Mostróse en ella insigne y poderoso artista. El público en masa se sintió commovido, y durante algunos momentos interrumpió la representación con nutridas y repetidas salvas de aplausos.

Ricardo Calvo hizo un Ramsés bastante bueno y el señor Jiménez un sumo pontífice lleno de majestad. Los trajes y decoraciones han sido dignamente presentados.

Creo, en suma, que este *estudio*, basado, en cuanto al fondo, en los datos más serios que suministran notabilísimos egiptólogos contemporáneos, es lo más artístico y verdadero que Echegaray ha escrito, aunque no sea lo más espontáneo y caluroso. Los mismos defectos de este poeta se convierten en él en cualidades. Con efecto, si Echegaray carece, en general, de

flexibilidad, de gracia, de desenvoltura, poco ó nada necesitaba de tales prendas al pintar la civilización egipcia. En cambio, si ésta fué grandiosa, monumental, imponente, algo colosal y titánico centellea también en la frente del famoso dramaturgo español.

“ LA HIJA DEL AIRE ”

REPRESENTACIÓN DE RAFAEL CALVO

Quien pretenda conocer y juzgar á los grandes escritores del antiguo teatro español, con arreglo al modo de trabajar propio de los autores modernos, no llegará nunca, ni á conocerlos á fondo, ni á juzgarlos con acierto.

El poeta que concibe hoy una acción dramática, la estudia y considera atentamente en todos sus aspectos; trata de sacar de ella todo el partido posible, aguza el ingenio y atiende, sobre todo, al *efecto*. Además, el arreglo y disposición de las escenas, la *conveniencia*, lo que puede llamarse el *mecanismo dramático*, ha adelantado tanto, que cualquier autor mediocre de nuestros días ofrece, en muchos casos, mayor esmero que los Lopes y Calderones.

¡ Qué distinto en el antiguo teatro español! Lo importante era concebir una idea dramática; la ejecución era lo de menos: se efectuaba *calamo currente*, y á merced de una inspiración grande, pero necesariamente desigual y caprichosa. Además, la prodigiosa exuberancia de esas imaginaciones frescas y verdaderamente orientales, la necesidad de dar curso á los torrentes armoniosos que de aquellas espléndidas fantasías desbordaban, eran otras tantas causas de irregularidad en la trabazón escénica, de la enorme extensión de ciertos monólogos y del decaimiento, á veces, del interés dramático.

No cabe duda de que para obtener la posible perfección artística, el procedimiento moderno es muy preferible, excepto en lo del *efectismo*; pero tampoco pueden dejarse de admirar, echándolos de menos, aquel concebir brillante, facilísimo y esencialmente poético; aquel fulgor, menos sostenido, pero mil veces más intenso que el moderno, y esa encantadora ingenuidad con que se ascendía hasta la sublimidad ó el delirio. De mí sé decir que siento un encanto indefinible y una profunda admiración en presencia del candor y la total ausencia de *efectismo* con que se desarrollan y terminan las más culminantes escenas, los dramas más soberbios. Por lo contrario, el arte dramático moderno está todo contaminado de este vicio.

No se busca la belleza en sí, pura é ingenua, sino el aplauso arrancado al público por sorpresa y con engaño. Más que conmover y deleitar, se procura deslumbrar y aturdir. Esto demuestra y explica la gran decadencia del arte dramático contemporáneo. El *efectismo*, cuando llega á cierto grado, es el síntoma infalible de todas las decadencias artísticas.

Ocúrrenseme estas reflexiones, con motivo de la representación de *La Hija del aire*, de Calderón, por la compañía de Rafael Calvo. Su concepción es bellísima, el tema perfectamente elegido, y muy propio de la rica fantasía del gran dramaturgo. Por desgracia, el modo con que está tratado sólo responde en parte á la riqueza del asunto. Dividida la obra en dos partes, que forman dos dramas distintos, la primera carece de un final adecuado, por quedar suspenso el verdadero desenlace dramático para la segunda, cuya representación no es posible por lo excesivamente largo de la obra, y porque no tiene condiciones para ello. En la necesidad, pues, de dar sólo la primera, resulta que el espectador no puede quedar satisfecho con un desenlace que confía á sólo su imaginación las grandes consecuencias de la ambición naciente de Semíramis.

Nino torna á Nínive después de haber obtenido brillantes y decisivas victorias sobre naciones diver-

sas. Menón, su general favorito, halla, en las inmediaciones de Ascalón, á Semíramis, encerrada en una gruta por el sacerdote Tiresias, quien por tal modo quiere evitar los funestos agüeros que habían presidido al nacimiento de aquélla. Libértala Menón, y locamente enamorado de su belleza extraordinaria, la lleva consigo á una quinta cercana á Nínive. Al rey Nino, cazando, se le desboca el caballo, y pasa cerca de Semíramis, quien le salva. Enamorado también de ella, ordena á Menón desista de sus pretensiones. Niégase éste, y puesto el caso á la decisión de la misma Semíramis, prefiere ambiciosa el rey triunfante, al valido en desgracia, quien, ciego por castigo del rey, predice á Nino que morirá á manos de su misma esposa.

La acción de esta primera parte queda demasiado en suspenso para representarla sola, y queriendo remover, en parte, este inconveniente, y dar al final mayor fuerza, Echegaray ha alargado la escena última, haciendo que Menón, después de su vaticinio, se arroje al Tigris, según cuenta Lidoro que sucedió, en la segunda parte á que antes me he referido.

El primer acto, algo lánguido y frío, no es más que una larga preparación de la verdadera acción dramática que se desorrolla en el segundo. En éste, la acción se precipita rápida é impetuosa, produciéndo-

se una lucha interesante y patética, llena de color y de vida. Este acto es hermosísimo, y todo él está impregnado de gran sabor calderoniano. Debe notarse especialmente la escena en que Nino halla en el monte á Semíramis con Menón, que se empeña en ocultársela, mientras Arsidas lucha por llevarla á su presencia, á fin de granjearse el favor del rey; así como la siguiente, en que Nino, que no quiere aparecer tirano, exige de Menón que renuncie voluntariamente á su amada. Bellísima es también la pintura que antes de estas escenas hace Menón á Nino de Semíramis. Pocas veces el artificio gongórico se ha presentado de una manera tan seductora y brillante.

En la escena entre Menón y Nino, á que antes aludía, á las exigencias de éste para que olvide á Semíramis, responde aquel con el siguiente razonamiento, elocuentemente calderoniano:

En nuestro cuerpo está el alma
Sin tener determinado
Lugar: si muevo la planta,
Alma hay allí, alma también
Hay en la mano al mandarla.
Sucede, pues, que me corte
La planta ó la mano, ¿falta
Con la porción de aquel cuerpo
Aquella porción que estaba

Del alma allí? No. ¿Qué se hace?
Á su estado á incorporarla
Se reduce. Alma es en mí
Mi amor; lugar no se halla
Donde no esté: y así, aunque hoy
Á pedazos le deshaga
Cortándome las acciones
De verla, oírla y hablarla,
En la razón que me queda,
Á la imitación del alma,
Siempre se ha de hallar mi amor
Tan cabal como se estaba.

El tercer acto, superior al primero, es inferior al segundo. La acción decae en vivacidad y energía, si bien hay en él una escena digna de ser notada, por la semejanza que tiene con otra de una obra célebre. Me refiero á la escena entre Semíramis y Menón, que fingiendo despreciarse mutuamente, por orden de Nino é Irene, que ocultos los escuchan, vuelven á llamarse después de haberse despedido, y no atreviéndose á confesar que desean reconciliarse, fingen haberlo hecho para despreciarse más. Esta escena recuerda la verdaderamente deliciosa del *Tartuffe* entre Mariana y Valerio.

En cuanto á los personajes, Semíramis sólo es el esbozo de un gran carácter. Los de Menón y Nino son interesantes.

La acción cómica entre Chato y Sirene es impropia del asunto, pero, considerada en sí misma, ofrece rasgos cómicos picantes, que el señor Revilla exageró. Dicha acción era, por otra parte, indispensable en toda comedia española de aquel tiempo.

Inútil fuera buscar sabor local en este drama. Carece de él, como carecen todos los dramas de Calderón cuya acción no pasa en España. El genio de Calderón era tan profundamente nacional, que donde quiera que clavara su garra, quedaba indeleblemente grabado el sello de lo español puro y genuino. Por eso es, y continuará siendo, por excelencia, el gran poeta nacional de España.

Rafael Calvo hizo un Menón acabado. Es necesario oirle la hermosa pintura de Semíramis, de que he hablado. No puede extremarse más el arte de pintar y desplegar, de una manera casi plástica, ante la imaginación del que escucha, el cuadro concebido por el poeta.

Con esta ligera *Crónica* queda terminada la serie en que me propuse seguir con observaciones y juicios las principales obras que el señor Calvo pusiera en escena. Escritas todas las *Crónicas* al correr de la pluma, por exigirlo así el fin á que iban encaminadas, no podrían ofrecer ni profundidad ni brillo, aun cuando no fueran tan cortos mi ingenio y humani-

dades. Pero el no poder realizar lo más, no es motivo para dejar de hacer lo posible dentro de las circunstancias que nos rodean.

Próximamente, Rafael Calvo nos abandonará en busca de nueva escena para sus triunfos. Quiero, pues, al despedirme, agradecerle en nombre de nuestra naciente cultura literaria su benéfica permanencia entre nosotros. Antes de su venida, los más ricos tesoros del teatro español antiguo y moderno, eran poco menos que el libro de los siete sellos para la generalidad. Aun los que algo conocían de ellos por la lectura, estaban muy lejos de poder apreciarlos en todo su sabor. De las obras dramáticas sólo puede juzgarse con acierto escuchando su representación. Entonces se las ve de relieve y en todo el esplendor de su hermosura. Al ausentarse, Calvo deja en nuestro criterio altamente colocado el genio dramático español, y en nuestras almas el recuerdo imperecedero de tantos dulces instantes pasados en ese delicioso arrobamiento que la belleza infunde. De hoy más, al traer á nuestra memoria sus representaciones triunfales, nos parecerá ver desfilar ante nuestros ojos los héroes, ya serios, ya traviesos, generosos ó malvados, melancólicos ó risueños, de Lope, Tirso, Calderón, el duque de Rivas, García Gutiérrez, Ayala, Tamayo; y creeremos oír, ó nuevamente se desplegarán

ante nuestra imaginación excitada, la música sonora de tantos versos armoniosos, el fulgor de tantas imágenes resplandecientes, el acento soberbio de Faraón, el fiero rugido de Segismundo, la voz firme y justiciera de Pedro Crespo, el hondo lamento de Don Álvaro, la enamorada expansión de Manrique, ó la espléndida pintura de Semíramis en boca de Menón; y todo ello, mezclado y confundido por la distancia, vendrá á nuestro espíritu como ráfagas de hermosura destinadas á ennoblecerlo y sublimarlo. ¡ Misterioso efecto del poder de crear y del poder de interpretar, artísticamente complementados !

Todo esto ha realizado Rafael Calvo con sus dignos compañeros, en las dos veces que nos ha visitado, á pesar del serio contratiempo que en esta última le ha conturbado, y todo esto hemos de agradecerle los que profesamos amor ardiente á la belleza pura y elevada.

Entiendo, no obstante, que no será esta la última vez que nos visite. Después de recorrer todos los países americanos de habla castellana, piensa volver á despedirse definitivamente de nosotros, antes de regresar á España. ¡ Que el viento de gloria y de fortuna que le trajo á nuestras playas vuelva á hacerle pasar por ellas antes de dejarle en el *caliente nido* de la patria !

LA TEMPORADA

DRAMÁTICA DEL POLITEAMA

REPRESENTACIONES DE ELEONORA DUSE

TERMINA hoy la serie de representaciones dramáticas últimamente inaugurada en el Politeama, que tan poderosamente ha llamado á sí la atención pública.

¿Qué se ha dicho á su respecto? ¿Qué quilates artísticos alcanza su repertorio? ¿Qué juicio merecen sus principales artistas? Tales serán los temas de mi *conversación* en este ligerísimo resumen.

Desde luego, un hecho se ofrece al observador: la crítica artística, con respecto á los actores, ha sido escasísima; tocante al repertorio, nula. Por lo general, todo se ha reducido á una docena de sueltos encomiásticos.

Tres son, á mi juicio, las causas principales que han conspirado á este triple resultado: primera, nuestra falta de afición y preparación literaria y artística; segunda, la contienda electoral; tercera, la frivolidad insubstancial de la mayor parte de las piezas que han formado el repertorio de la compañía del Politeama. De las dos primeras no hay para qué hablar; sólo tomaré en cuenta la tercera, por lo que en sí misma significa.

Las palabras de orden entre los admiradores de la compañía han sido estas: *verdad*, *naturalidad*, *realismo*. En principio, no hay por qué lastimarse de ello. La verdad, la naturalidad, la realidad (ampliamente entendida), son condiciones necesarias de todo verdadero arte: fuera de ellas, no lo hay ni puede haberlo. Pero ocurre observar que si la naturalidad es base del arte, no es su cúspide, y que es muy posible ser artista natural y mediocre á ún mismo tiempo. La naturalidad, más aún que una cualidad *artística*, es una cualidad *humana*. Cualquier artista distinguido comprende que no hay motivo para andar y hablar en la escena del teatro de un modo diverso que en la escena del mundo; y si, á pesar de ello, no es *natural*, en la primera, se debe á que tampoco lo es en la segunda. He conocido personalmente artistas tachados de afectación y artificio en las tablas,

que no eran más naturales en la representación de la tragi-comedia humana. ¿Eran afectados? Sí, pero lo eran *naturalmente*. Y al que quiera ver en esto una rematada paradoja, le escandalizaré todavía más diciéndole que he oído ladrar perros del modo más anti-natural imaginable (muchos entes racionales suelen hacerlo mejor). Deducción rigorosa: la naturaleza se divierte á veces en faltarse descaradamente á sí misma.

Por otra parte, la naturalidad es cualidad eminentemente relativa, y así lo que es afectado tratándose de representar costumbres sociales contemporáneas, puede no serlo cuando de tragedias ó dramas históricos se trata. La perspectiva histórica tiene sus fueros, y puesto que nuestra imaginación sólo ve en los grandes personajes de lo pasado lo saliente, lo abultado, lo *estatuario*, fuerza es interpretarlos así sobre la escena, si se quiere rendir homenaje á la naturalidad bien entendida. Nadie se acuerda de las rabietas que hubo de tener Napoleón, ni de sus travesuras ó humoradas; pero todos nos le representamos en nuestra mente montado en su *corcel generoso de batalla*, ó hundido en Santa Elena en las más dolorosas, graves y profundas meditaciones.

Véase por aquí cuán injustos son los que, para tributar elogios á la señora Duse, juzgan necesario de-

primir el arte de Rossi, de Salvini y la Ristori, apellidándolo poco natural y exagerado. Nó, ese arte es también naturalísimo; sólo que siendo diversa la esfera en que se desenvuelve, diverso ha de ser también el criterio con que su naturalidad se juzgue. Lo demás sería confundir lo *natural,* con lo *común* ú *ordinario.*

Y esto precisamente sucede también con el *realismo.* Es verdaderamente lamentable la manera estrecha y mezquina con que se le entiende generalmente entre nosotros. ¡Baste decir que, con arreglo á los cánones que en su nombre se propagan, el escritor más grande y profundamente realista que ha pisado sobre la tierra, Shakspeare, resulta falso y exagerado. Ello nace de no distinguir lo que es por naturaleza distinto. Los que confunden el realismo con lo común ú ordinario, piensan que sólo es realista, que sólo es verdadero el arte que toma sus elementos de las costumbres sociales que vemos continuamente á nuestro alrededor. Sentada esta premisa, la consecuencia es lógica; las pasiones de un Otelo, de un Macbeth, de un Segismundo, salen fuera de la realidad. ¿Cuándo vemos en torno nuestro tipos como esos?

Olvidan, los que eso dicen, que no sólo es real lo externo sino también lo interno; no sólo lo social, sino también lo psicológico; y que, si al pintar las cos-

tumbres es menester encerrarse dentro de lo que vemos y palpamos en los actos exteriores de la vida, el poeta psicólogo, sin dejar de ser realista, puede y debe crear tipos, no falsos ni exagerados, sino simplemente *extraordinarios* (como los crea también la naturaleza cuando quiere hacer alarde de su poder) en cuyas almas próceres las pasiones que han de ser objeto de su análisis y pintura puedan recorrer una grande escala. No: los personajes de *Divorçons,* de *Denise* ó *Fernanda*, y todos sus congéneres del mundo ó de la escena (lo mismo da), son almas comunes, en las cuales poco ó nada tendría que hacer el formidable escalpelo realista de un Shakspeare. El gran inglés no pinta costumbres, sino almas humanas, y de almas grandes necesita poderosas para el bien ó para el mal, perc poderosas siempre. Y tan *reales* resultan los tipos de esta clase de autores, que Otelo y Don Quijote tienen para nosotros realidad más viva y palpitante que los mismos héroes de la historia.

Decir que Otelo, ó Yago, ó Shylok son tipos exagerados, vale tanto como afirmar que lo son Nerón ó Luis XI. ¿ Por qué no podría el poeta crear con verdad un César, un Alejandro, ó un Cristóbal Colón ? ¿ Será digno de vituperio porque rivalice en poder creador con la naturaleza? Por lo contrario, digan lo

que quieran los realistas novísimos, ese será siempre el arte grande, el arte fecundo, el arte eterno. Y ese es también el único en que los artistas dramáticos pueden fundar una reputación sólida y duradera. Un actor distinguido es capaz de representar dignamente los papeles del teatro francés contemporáneo; pero sólo un artista de genio puede hacerse aplaudir en el de *Hamlet* ú *Otelo*. Y es que para transfundirse en estas grandes creaciones es menester ser grande. Cualquier pianista mediano puede ejecutar perfectamente una polka ó una habanera corriente; pero ¿quiénes sino los Rubinsteins se atreven con buen éxito á la poderosa música de Bethoven?

Sin incurrir, pues, en el pedantismo erudito de los que nada conceden á la edad presente, renunciemos á ese pueril amor propio que nos lleva á tener en menos cuanto forma el patrimonio de la edad pasada. Una cosa es el arte, otra la moda.

Si, por motivos peculiares de la época que atravesamos, la lírica moderna triunfa y pone su silla sobre la antigua, no es menos cierto que, por esos mismos motivos, los dramaturgos de nuestros días son verdaderos pigmeos al lado de los antiguos, griegos, ingleses, franceses y españoles.

Cuéntense en buen hora las tentativas dramáticas de la falanje naturalista, que confunde el arte con la

anatomía y la fisiología; que imágina hacer obra de artista emporcándose los dedos con el pus de las llagas sociales, que encona en vez de curar, sin comprender que, aun concediéndoselo todo, su obra sería *benéfica,* pero jamás *artística;* siempre resultará que un sólo análisis psicológico de Shakspeare, una sola concepción sintética de Calderón, valen cien mil veces más, artísticamente, que todas las viruelas de Nana y todos los brutales apetitos de Teresa Raquin.

El teatro contemporáneo muere de anemia. Al arte á la vez grande y verdadero y sano de los antiguos, ha sucedido el arte enfermizo y débil de la frivolidad brillante. Diviértese el último en hacer pininos y carantoñas de *sprit* y de *buen tono*, que, al fin y al postre, es lo que el público pide y paga, y en cuanto á lo fundamental é intenso... tenga Vd. buenas noches. ¡Sea! Pero, al menos, respétese por pudor la memoria veneranda del arte dramático de otras épocas.

Dije, al comenzar, que una de las causas de la falta de crítica artística en esta temporada era, á mi juicio, la insubstancial frivolidad de la mayor parte del repertorio presentado. Con efecto, el gasto principal lo ha hecho Sardou, hábil pirotécnico de la dramática, y nada más. Pero ¿puede hacerse de ello un cargo á los directores de la compañía? El teatro francés con-

temporáneo es superficial, malsano, no se presta para las grandes interpretaciones... pero... no hay ahora otro mejor. El teatro inglés no existe; el italiano vegeta; el español, antes tan glorioso, no hace muchos años tan digno, lleva hoy lá vida miserable del epiléptico, del febricitante ó del anémico. Por otra parte, la masa del público no tiene ni puede tener la preparación necesaria para comprender y gustar las grandes obras de otras épocas; el teatro es arte, pero es también *espectáculo*, y, como tal, sujeto al gusto reinante, á los caprichos de la moda; es, además, *empresa*, que necesita cubrir sus gastos y realizar ganancias: ¿con qué derecho se exigiría, pues, de los artistas el culto constante del arte elevado y puro?

Todo esto es muy cierto, pero todavía no exime completamente de censura á la compañía, por cuanto han podido escogerse dentro del mismo teatro francés contemporáneo obras superiores á las generalmente representadas. De Augier, sólo se ha dado una pieza; de Dumas, salvo una, las más débiles. Además ¿por qué no poner á contribución algunas obras del teatro español de la época anterior á la actual? *Un drama nuevo*, *Virginia* (tragedia magnífica, limpia de todo el énfasis y falsa solemnidad de las imitaciones pseudo-clásicas), *La Bola de nieve, Lances de honor,* y otras grandes piezas de Tamayo, así como

las tres obras maestras, *modernísimas*, del insigne Ayala, contribuirían en gran manera á dar variedad y realce al en deble repertorio de la compañía del Politeama.

Viniendo ya á los artistas, nada tengo que observar á las opiniones vertidas, relativas al Sr. Rossi y al Sr. Andó. Me adhiero gustoso á los juicios favorables que han merecido repetidas veces. Con respecto á la señora Duse, sin dejar de admirarla con entusiasmo, debo hacer algunas observaciones.

Se ha dicho que es actriz *verista* y revolucionaria. Para mí no es ni una ni otra cosa. Creo simplemente que es una artista de *temperamento* eminentemente romántico, influída y modificada por la tendencia positivista de nuestra época. De la unión armónica de estos dos, al parecer, contrarios elementos, resulta su hermosa y resaltante originalidad. Es muy natural, sin duda, pero su realismo, que no ha de confundirse con la naturalidad, es completamente externo y convencional: no pasa de llevarse las manos á la cabeza, meterse un dedo en la boca y sentarse de través en las sillas. Por eso la crítica le ha censurado su *preocupación de la verdad*, y por eso tiende ella misma de día en día á olvidarse de todos esos estudiados rasgos, y hace bien. Pero de lo que no puede desprenderse nunca, porque es ingénita en ella, es

de su sensibilidad exquisita, nerviosa y soñadora, que es el gran secreto de su seducción y su prestigio. No deslumbra, no habla á la imaginación, lo cual es, sin duda, una deficiencia ; pero se va apoderando suavemente de nuestra sensibilidad hasta declararse dueño y señora de ella. Desde entonces no hay más remedio que aplaudir y llorar. La impresión que produce en el espectador gana en intensidad lo que pierde en brillantez. *La Dama de las camelias* podrá interpretarse de un modo más pintoresco, pero no más sentido y conmovedor que ella lo hace. Y por lo mismo que esa sensibilidad es en ella verdadera y profunda, es también sobria, serena, sin espasmos ni arrebatos intempestivos, propios de quien quiere manifestar lo que no siente ó siente á medias. Es regla general : todo el que posee á fondo una cualidad cualquiera, gracia, fuerza, brillo, ternura, pone serenidad y naturalidad en el modo de manifestarla exteriormente.

La sobriedad con que la Dusé muere tísica en el último acto de *La Dama de las camelias* es digna del más alto encomio. Siempre he sentido repugnancia por esa escena y todas sus análogas. Juzgo en absoluto anti-artísticas las enfermedades y agonías laboriosas en las tablas : son ellas otras tantas materialidades groseras y repugnantes, que cambian la *interpretación* artística y libre, en *remedo* ó copia foto-

gráfica. La Duse, al cortar algunas escenas del acto mencionado, y mantener la ejecución en límites prudentes, ha dado pruebas de profunda delicadeza artística.

Tengo hecha para mi gobierno una clasificación general, aplicable á toda clase de artistas, y es la siguiente. Hay artistas grandes, pero sin aroma; se parecen á la camelia; ejemplo: Quintana. Otros, sin ser precisamente grandes, exhalan aroma exquisito, y nos seducen más que los primeros; son comparables á la violeta; ejemplo: Alfredo de Musset. Existen, por fin, otros que son grandes y aromados, como ciertas rosas; ejemplos: León, Byron, Leopardi.

Ahora bien, si la señora Duse (salvando, de un salto mortal, la distancia que separa al artista creador, del mero intérprete) no ha alcanzado aún la última categoría, es indudable que tiene adquiridos plenos derechos á la del medio, es decir, que pertenece al corto número de aquellos artistas *esenciales* que, grandes ó no, dejan perfumado el ambiente por donde pasan, y no caen jamás de la memoria de quien tuvo una vez la suerte de escucharlos. Rica de ese dón secretísimo que hace más elocuente la mirada que la palabra, su recuerdo vivirá aún fresco y lozano, cuando el viento se haya llevado el último menudo polvo de muchas frías grandezas.

"FÉDORA"

REPRESENTACIÓN DE SARA BERNHARDT

Observa con mucha razón Sainte-Beuve que el crítico sólo procede rigorosamente en conciencia cuando aplica su criterio á las obras literarias escritas en su propio idioma. Sólo entonces posee todos los elementos y datos necesarios para llenar con originalidad y acierto su delicadísimo ministerio. Reflexión tan sensata hubiera bastado á disuadirme de mi empeño de entrarme de rondón en el campo de la literatura dramática francesa contemporánea, si no debieran tener estas crónicas que hoy inauguro un tono y carácter muy diversos de los que corresponderían á una crítica seria y trascendente. Aunque yo tuviera dotes suficientes para ella, no creo que tal cosa fuera lo que el público lector agra-

decería más en estas columnas. Casi me atrevería asimismo á añadir que lo considero imposible, tratándose de obras dramáticas contemporáneas amenas y divertidas muchas veces, pero tan faltas de médula y substancia, tan livianas y vaporosas, que no hay medio de dejar en ellas estampadas las señales de un abrazo viril. Crónicas, pues, y nada más que crónicas, serán estas, salpicadas de juicios y observaciones independientes, eso sí, pero de primer ímpetu y ligeros, como la mayor parte de las obras destinadas á provocarlos, que, en verdad, sería algo pedantesco ó cursí tomar demasiado en serio.

La pieza de estreno de Sarah Bernhardt ha sido, como estaba anunciado, la *Fédora*, de Sardou. Antes de hablar de la afamada artista, digamos dos palabras acerca del autor y de la obra.

De los dramaturgos que hoy viven, ninguno más celebrado, ninguno más famoso que Victoriano Sardou. No sólo la masa del público, en cuya inteligencia no creo ni creeré nunca, así sea el que asiste á la "Comedia Francesa", sino también escritores y críticos distinguidos parecen haber tomado á empeño el poner por las nubes al autor de *Fédora*. Si algún hecho es capaz de hacerme rematadamente escéptico en punto á crítica literaria, es este, sin duda alguna. ¡Cómo! ¡Tanto aplauso y tanta gloria para un

mero fabricante de piezas de teatro, para un discípulo de Scribe! Sardou será, ciertamente, un divertido y hábil *metteur en scéne*, ¡ pero un escritor, un artista, un dramaturgo! Yo admiro sinceramente su indisputable ingenio, su maravilloso instinto para hallar y preparar situaciones de efecto y golpes de teatro, su habilidad para poner á contribución las aventuras sociales de la vida contemporánea, su movimiento escénico tan ponderado, su diálago chispeante, todo lo que constituye, en fin, el mecanismo dramático; pero este mecanismo, excelente, sin duda, cuando se pone al servicio del arte verdadero, del arte humano, poco ó nada vale cuando carece de alma. Ésta consiste en la análisis de los caracteres y en la pintura y desenvolvimiento lógico y natural de las pasiones. Como mecanismo dramático ¿qué válen el *Hamlet* ó el *Misántropo?* Nada absolutamente. Pero poseen, en cambio, lo que falta en absoluto á Sardou, nada menos que estas tres cosas: verdad, profundidad, estilo.

Pero acerquémonos un poco á la crítica endiosadora de Sardou, y veamos en qué basa sus ditirambos. Desde luego, advertimos que las llaves maestras de esa crítica son las siguientes: "habilidad, destreza, movimiento, diversión, *sprit*". Sobre esos rieles rueda la ruidosa máquina de los elogios sardouria-

nos. Sí, sin duda, Sardou es un autor muy *divertido;* pero es el caso que la vida no lo es; que tiene más de trágica que de cómica, y que hasta en lo cómico hay cierta amarga levadura, palpitante en las comedias de Molière; y como el drama es la pintura de la vida, es evidente que un autor meramente *divertido* no puede ser un eximio autor dramático. Ese bendito *sprit* francés, esa *ingeniosidad* española del buen tiempo, ¡cuántas obras ha menoscabado, cuántos talentos ha perdido!

Por otra parte, y por fortuna, nada más transitorio. Ese aplauso de hoy, esa bulla, se paga con el desdén ó el olvido de mañana. Lo divertido es superficial, y lo superficial pasa y se borra. Sardou no pinta intensamente al hombre de nuestra época, ni la época misma : nos divierte siempre y nos interesa á veces con lo que halla en su superficie. Cuando esa superficie cambie ¿ á quién divertirá su pintura ? ¿ Quién se acordará del autor ni de la obra ? Ayer era Dumas, padre, el gran *amuseur ;* hoy es Sardou. Sardou entierra hoy á Dumas ; otro mañana enterrará á Sardou : es un simple juego de sepultureros. Pero ¿ quién dará sepultura á Shakspeare ó á Calderón ? ¿ Quién á Corneille ó á Racine, no obstante haber cultivado una tragedia convencional ? Y en la comedia, ¿ quién enterrará á Molière, ó á Tirso, ó á Moreto, ó á Gol-

doni? Vivos están y quedarán vivos, porque junto y á través del relieve de su tiempo, en lo cómico como en lo trágico, supieron ver y pintar lo eternamente verdadero y humano. No tuvieron *esprit* como característica; tuvieron genio ó vigoroso talento.

Pero ¿por qué triunfa Sardou? ¿Por qué esta admiración por un autor de segundo orden? Por dos razones: porque es la encarnación viva de la superficialidad parisiense, *de cettte façon commode de se tirer des questions les plus graves par une pirouette*, y que ha provocado este arranque curioso al robusto espíritu de Zola: *Oh! être bête, bravement bête, quelle santé et quelle largeur, au sortir d'une page de M. Sardou!* Y porque es también la encarnación típica del espíritu dramático contemporáneo, que màta al teatro como arte serio, y lo transforma en una diversión elegante y en un excelente digestivo. Los verdaderos talentos de hoy no cultivan el drama: son novelistas ó líricos.

En *Fédora,* con excepción del primer acto, ó prólogo, de gran movimiento, Sardou ha querido ser más sobrio de habilidades mecánicas, presentando una acción más sencilla que de costumbre: no ha logrado ser, por ello, ni más verdadero, ni más profundo.

Fédora, superior, sin duda, en interés y efecto, á las demás obras del mismo género del autor, no pasa

de ser un drama de aventuras, en que el hecho rudo y la emoción violenta se llevan por delante la análisis de los caracteres y el desenvolvimiento lógico de las pasiones. Por otra parte, todo su grande interés estriba, como es costumbre de Sardou, en un supuesto falso é imposible.

La concepción es, sin duda alguna, dramática é interesante, aunque no del todo original: una princesa rusa que persigue al supuesto matador de su novio, quien le es grandemente simpático, á pesar de sus sospechas, y que, al tiempo de entregarlo á la justicia, sabe que su prometido fué muerto por haberle sido infiel, seduciendo á la mujer del primero. Es casi el mismo asunto aprovechado antes por un obscuro dramarturgo francés, M. Belot, en una pieza titulada: *Le drame de la rue de la Paix.* Sardou, sin embargo, ha perfeccionado la idea, pues en el original, el matador procede impulsado por causas mucho menos legítimas que Ipanof, y hasta repugnantes. Nada importa, por lo demás, tomar un asunto de otro drama, como podría tomarse de un suceso conocido de la vida real, con tal de interpretarlo de una manera original y poderosa. En tal caso, la originalidad no puede serle justamente disputada al segundo autor. Pero ¿ha hecho esto Sardou? Es indudable que ha dado mayor interés á la fábula; mas,

á mi juicio, el defecto capital del drama está en haber quedado en estado de fábula, de aventuras. Nada de análisis poderosas, ninguna pincelada intensa: es el Sardou de siempre; cuando da con una concepción hermosa, la malogra. Sarcey tiene, quizá, alguna razón al decir que *Fédora* es una obra superior dentro de un género secundario.

Se ha hablado de las inverosimilitudes de esta pieza. Yo disculparía todas, menos una que me parece fundamental, y que pone á las claras cómo lo que Sardou posee no es arte, sino artificio. Me refiero al obstinado silencio de *Fédora*, con respecto á sus actos anteriores, después de haber salvado á Ipanof y huído con él á Londres.

Ese silencio es absolutamente falso y absurdo. Lo natural, lo humano, era que Fédora, enamorada ya vivamente de Loris, y convencida de la dignidad de su conducta, así como de la infidelidad y miras interesadas de su primer amante, confesara ingenuamente á Loris sus planes secretos, bien justificados, por cierto, y salvándose así de una catástrofe inminente, se pusieran ambos de acuerdo para evitar las malas consecuencias de los pasos ya dados. Pero que Fédora salve á Loris y huya con él á Londres, sin explicarle nada y sin que éste nada le pregunte, es simplemente artificioso y absurdo. Y bien, en

este absurdo y en este artificio reposa todo el drama.

Y vengamos ya á la gran novedad artística: al estreno de Sara Bernhardt.

Desde luego, he de ser completamente independiente en mis opiniones, sin dejarme dominar por los monstruosos ditirambos y extrañas leyendas de que la Bernhardt viene precedida. Soy grande y entusiasta admirador del talento; pero me repugnan sobre manera los elogios ciegos y epilépticos, que no dejan lugar alguno á las apreciaciones serenas. Criticar, no es disparar cohetes y bombas.

No es posible dar una opinión definitiva con respecto á una artista que sólo se ha oído una vez. Me limitaré, pues, por hoy, á expresar mi primera impresión, muy sujeta, por cierto, á modificaciones ulteriores.

Sara Bernhardt no me ha parecido el sér fantástico, extravagante, único, de que tanto se nos ha hablado. Es una artista de grandes facultades, aunque efectista y excesivamente nerviosa, que pertenece al mismo género de la Dusse. Creo que no tiene más que ésta, ni tanto, el dón de la ternura y las lágrimas, aunque su acción es más pintoresca y deslumbra más la imaginación.

Su voz no es de oro, como se ha dicho, ni siquiera de plata; pero su inspiración es grande y súbita, y

se manifiesta, no de una manera serena y constante, sino á modo de relámpagos. Su mayor secreto consiste en su personalidad poderosa, que absorbe en sí el carácter que representa, en vez de trasfundirse en él. En la esfera de un arte clásico, sereno y normal, esto sería un defecto, pero dentro de las condiciones del teatro moderno, tan superficial y tan débil, es una verdadera fortuna. Sin duda, vale más Sara Bernhardt que Fédora: felicitémonos mil veces por ello.

Puede decirse de ella, con toda verdad, lo que de la Champmeslé, la célebre trágica de Racine, decía Mme. de Sévigné: *Je n'ai rien ouï de pareil au théâtre ; c'est la comédienne que l'on va voir et non pas la comédie.*

Sus momentos más felices en la representación de anoche han sido el final del tercer acto, en su lucha por detener á Loris, y sobre todo, el final del cuarto, al verse descubierta. La muerte fué magistral, aunque el caer sobre el sofá y rodar en seguida de allí al suelo, me parece puro efectismo.

Lo demás de la compañía, mediocre, con excepción del señor Garnier, á todas luces detestable. No habla, sino que da gritos como puñetazos. ¡ Y que estemos condenados á escucharle siempre, como primer actor, al lado de Sara Bernhardt!

Un incidente enojoso se produjo en el teatro.

Aplaudió el público después del primer acto, servilmente, pues no había aún motivo, y la actriz no salió. Aplaudió depués del segundo y el tercero, ya con razón, y tampoco se dignó la artista dar las gracias presentándose en la escena. Tal proceder disgustó á una parte del público, que convirtió los aplausos en silbidos. Ese fué el saludo que recibió Sara Bernhardt al presentarse al principio del último acto. La escena final, sin embargo, hizo olvidar esas rencillas, y la artista fué estruendosa y triunfalmente aclamada.



"FEDRA"

REPRESENTACIÓN DE SARA BERNHARDT

La segunda representación de Sara Bernhardt, si bien es dudoso que haya solazado mucho al público en general, ofrecía un grande y nuevo atractivo para nuestros aficionados á las letras (no se ofenda alguno si no digo *literatos*). ¡Una de las más célebres tragedias clásicas del siglo de Luis XIV, representada, en el idioma original, por Sara Bernhardt! Esto hacía soñar con la Rachel y con Talma, suspendiendo por un momento el curso de nuestra vida mercantil y prosaica, y lo que es más, haciéndonos olvidar á Sardou y á sus fieles. Miradas las cosas por este lado, nada más halagüeño. Sólo falta averiguar si miradas por los otros sucedía lo mismo.

Es difícil empresa el hablar, aunque sea en crónicas teatrales, de obras tan diversamente discutidas y tan minuciosamente analizadas, como las que forman el repertorio clásico francés. Su importancia absoluta y relativa; la sanción del tiempo, que hace de ellas algo como objetos sagrados; los grandes críticos que sobre ellas han discurrido; la época, tan distinta á la nuestra, que reflejan; todo conspira á hacer espinosa la tarea. Sólo me consuela la idea de que, si todo está dicho, no todo está leído, especialmente entre nosotros, y que son tan erróneas y tan contradictorias las ideas que vulgarmente se tienen á este respecto, que no estará de más aplicarles ahora un oportuno correctivo.

Pocos momentos antes de comenzar la representación de *Fedra* en el Politeama, algunos amigos y conocidos que saben mis impenitentes aficiones clásicas, me daban golpecitos en el hombro, diciéndome: "Esta es la suya, amigo Oyuela, aquí está Vd. en su elemento. ¡Cómo gozará Vd., oyendo, por fin, en el teatro una de las obras maestras de su literatura predilecta!" — "¿Pero quién ha dicho á Vd. que lo es?" — "¡Cómo! ¿No es Vd. clásico?" — "Sí, sin duda, y sin restricciones."—"¿Y entonces?... Por fortuna, principiaba en ese instante el espectáculo, merced á lo cual me vi libre de esos moscones importunos.

Mentira parece que, hoy todavía, personas medianamente instruídas confundan el arte de museo, artificioso y contrahecho, de la tragedia francesa del siglo XVII, con el arte grande, libre, espontáneo, bañado por la luz del sol y las auras primaverales, de los antiguos griegos, con el arte verdaderamente clásico. No advierten que, precisamente por ser el primero imitación del segundo, ha perdido todo el sabor de originalidad y vida propia que forma el encanto más poderoso del arte sereno, armonioso y resplandeciente de aquellos hijos legítimos de las Musas. Y en el teatro es precisamente más absurda esta imitación, porque es el género más íntimamente ligado á la época y civilización en que se produce.

La majestad y solemnidad de la tragedia en Grecia estaba magníficamente en armonía con el alcance social y religioso que se la daba, con los grandes asuntos *nacionales* que le servían de médula y la convertían en un espectáculo público eminentemente nacional y sagrado. Los personajes hablaban en la plaza pública, delante de la muchedumbre, representada por el coro, y era entonces natural y necesario que pusiesen esmero en sus expresiones y midiesen sus palabras. Pero, ¿no es absurdo, falso, y hasta ridículo, que, suprimido el coro, cambiadas las condiciones de la escena, se haya no ya imitado, sino

exagerado y falseado el estilo trágico, haciendo hablar á los personajes, encerrados entre cuatro paredes y en lo íntimo de la familia, en un constante y solemne estilo oratorio?

La tragedia francesa no es, en rigor, una imitación, sino una falsificación de la tragedia griega. Esto es evidente para todo el que estudia con esmero esta última. Á pesar de las condiciones á que antes me he referido, sorpréndese uno agradablemente al dar en ella con rasgos familiares, al observar de cuán diverso modo se expresa el servidor ó la nodriza que el rey ó el magnate (en tanto que en la tragedia francesa todos hablan en un mismo estilo, jamás usado por nadie en ninguna parte del mundo). Hasta rasgos cómicos se encuentran admirablemente mezclados á la seriedad trágica, como puede verse en el *Prometeo* de Esquilo; y en cuanto á la acción, que muchas veces escapa á las falsas unidades, es viva y pintoresca, y se halla maravillosamente entrelazada á los conflictos morales.

Así se explica que Lessing, gran sectario de Aristóteles, según se confiesa él mismo, sostenga que los grandes principios aristotélicos, con respecto á la tragedia, han sido observados mil veces mejor, en lo esencial, por Shakspeare, que por Corneille y Racine. Y añade que ninguna nación ha desconocido más

que los franceses los fundamentos del drama antiguo.

Es un lugar común de la crítica, muy favorecido, el lamentar que los héroes de la tragedia francesa no sean bastante griegos, sino, más bien, cortesanos del siglo XVII, disfrazados, ¡ Singular reproche ! Si algo hay que sentir, es que no sean suficientemente franceses. ¿ Qué supone, en efecto, el traje, ni el nombre ? Lo importante es tener la pintura de una época, hecha por los grandes poetas que florecieron en ella. Eso es más espontáneo y legítimo, aunque los nombres y trajes sean exóticos, que la pintura hecha en frío de una época muerta, por hombres que no han podido nunca contemplarla ni sentirla. Vale más que lo exótico sea lo externo y no lo interno. Lo demás es arqueología pura. Esto no quita que no podamos menos de sonreír cuando oímos decir á Hipólito, con toda ceremonia cortesana :

Madame, je n'ai pas de sentiments si bas.

Pero dentro de un sistema falso y convencional caben grandes bellezas, siempre que talentos de primer orden, como Corneille y Racine, se dignen tomarlo como molde de sus grandes concepciones. Así, fuera de que el simple reflejo del arte antíguo ha dado á las tragedias francesas esa grandiosidad de concep-

ción, esa sencillez de medios y esa solidez de estructura, que las alzan, á pesar de todo, como monumento glorioso de su literatura, hay en ellas tal análisis y desenvolvimiento de pasiones, una pintura tan intensa del corazón humano, que consideradas, no como obras representables, sino como elocuentes descripciones psicológicas, todo elogio y toda admiración les son debidas.

En este concepto, prefiero Racine á Corneille. No por más tierno, como vulgarmente se dice, sino por el poder portentoso con que concentra la acción dramática en una vivísima lucha de encontradas pasiones. Como pintor de caracteres, le falta el dón de unir lo general humano á lo particular del individuo, que posee Shakspeare, por lo cual sus personajes son más bien tipos que verdaderos caracteres; pero ese es un defecto general del teatro clásico francés, sin excluír á Molière, con su *Avaro* y su *Hipócrita*, tipos y no individuos.

La idea de *Fedra*, como es notorio, la tomó Racine del *Hipólito* de Eurípides. En esta última obra se ve patente la transición de la tragedia antigua á la moderna, pues la fatalidad, que antes se ejercía sobre los hechos, se ejerce en ella, como en Racine, en las pasiones. ¡Magnífico tipo, en verdad, esa Fedra francesa (figura de segundo orden en Eurípides), víctima

de un amor incestuoso, fiero é irresistible, que por más que avergüenza y aterra su razón y su virtud, la impele fatalmente á arrojarse en brazos de Hipólito ! Nunca se ha presentado en el teatro una lucha más patética ni más compleja dentro de un mismo corazón y un mismo espíritu, del amor y la vergüenza, la virtud y el deseo, la venganza y los celos, con furor tan extremo y humano á un mismo tiempo. Y todo ese clamor hervoroso de las pasiones es al fin dominado por la voz severa de la virtud, no apagada en el alma de Fedra, que se levanta imperiosa con el nombre de *muerte*.

El modo como Sara Bernhardt ha encarnado á Fedra, ha demostrado la verdad de una observación que tuve ocasión de hacer el año pasado, con motivo de la Duse. Combatí entonces la condenación que se hacía en algunos periódicos del arte de Rossi y de Salvini, motejado de *estatuario* y falto de ese movimiento familiar y vivo, propio del arte moderno, que tanto resplandecía en la Duse. Sostuve, pues, que una manera no condenaba la otra, pues que cada una de ellas se manifestaba en una esfera distinta; y no era razonable exigir que teatros enteramente diversos se representasen de un modo idéntico. Los que no opinaban así, han podido ver á Sara Bernhardt, tan moderna en *Fédora*, presentarse en *Fedra*

escultural y severa, como convenía á la majestad solemne de la pieza que interpretaba.

Por mi parte, no tengo sino elogios para sus magníficas actitudes y sus elocuentísimos silencios. Grande estuvo verdaderamente en la escena del primer acto, en que le es comunicada la muerte de su esposo Teseo. No dijo una palabra ; pero su semblante expresó poderosamente, durante un largo espacio de tiempo, los encontrados afectos que la agitaban, la confusión y oscurecimiento de su espíritu, en presencia de un suceso de tan múltiples y complicadas consecuencias para su amor, su virtud y sus deberes de madre, el cual abría un nuevo mundo ante sus ojos.

No puedo decir lo mismo de su declamación. Ese canto, esa melopeya que va enfilando una á una las palabras en una misma nota lánguida y quejumbrosa, es absolutamente desagradable y de purísima convención. Así no habla ni habló nadie jamás. Y no se diga que es condición inevitable del monótono verso alejandrino de la tragedia francesa, pues que la práctica contraria tiene en su favor un ejemplo célebre : la famosa Adriana Lecouvreur, que rompió valientemente con esa tradición convencional. No, el canto, y aun el mero acento declamatorio (de que ya se notó algo en Sara Bernhardt, aun en el papel de Fé-

dora) es siempre condenable, y los que tanto lo han censurado en los artistas españoles, por boca y en nombre de la *escuela francesa*, han quedado lucidos.

De todos modos, y á pesar de ciertas exageraciones, Sara Bernhardt se ha mostrado en *Fedra* grande artista ; pero estimo que no es la tragedia clásica el género en que puede manifestar con espontaneidad su temperamento esencialmente moderno.

Del señor Garnier contaban las crónicas que en la tragedia se le podía oír. Y se le puede oír, ciertamente, para saber y palpar hasta qué punto puede ser insoportable un actor que ha trabajado en la Comedia Francesa.

En cuanto al actor que hacía de Teseo, y de cuyo nombre no quiero acordarme, sirve también para recordar que todavía cabe algo peor que el señor Garnier. Á su lado, este último casi parecía adorable.

Para alejar de la mente pensamientos fatídicos, quiero concluír esta desmañada crónica, enviando un sincero aplauso á la señora Malvau, que hizo una simpática y discretísima Aricia.



"LA DAMA DE LAS CAMELIAS"

REPRESENTACIÓN DE SARA BERNHARDT

GASTADO tema es, por cierto, el que nos ofrece la obra de Dumas, hijo, puesta anoche en escena por Sara Bernhardt. Nada nuevo puede decirse á su respecto, lo cual no estorba, sin embargo, que yo dé lisa y llanamente mi opinión sobre ella, tanto más cuanto los juicios que ha provocado han sido sumamente diversos y contradictorios.

Por lo que toca al asunto, á su mayor ó menor verdad y moralidad, la impresión es muy distinta, según el punto de vista en que se coloca el observador. Para unos significa el endiosamiento del vicio, la apología de las mujeres perdidas, la degradación presentada bajo la máscara seductora del amor intenso y del sacrificio sublime, el reto lanzado á las

sanas costumbres sociales, revestidas en esa obra con el traje de la cursilería y de las preocupaciones provincialescas y aldeanas, y, lo que es peor, como implacables y odiosas sacrificadoras de la felicidad de un ángel, caído sí en el lodazal más repugnante, pero pronto á levantarse de nuevo, en alas de un amor profundo y ardiente, á la esfera serena de la virtud y de la dicha. Para otros, por lo contrario, este apasionado drama es una lección severa, encaminada á demostrar cómo el vicio impele fatalmente al vicio, y cuán terribles y trágicas son sus consecuencias, hasta para los que, deteniéndose en su camino en un momento feliz, pretenden lavar sus impurezas en las lágrimas de un arrepentimiento tan sincero como profundo.

Para mí, íntimamente convencido como estoy de que el arte no tiene por objeto abonar el vicio, ni castigarlo, sino pintar, y simplemente pintar, lo que hay interesante en la verdad humana, estas cuestiones é interpretaciones carecen absolutamente de interés. Lo único que yo pregunto es si hay verdad interesante y profunda, observación directa y desinteresada, sabor de naturaleza, en fin. ¿Existen estas condiciones en la *Dama de las Camelias*? Á mi juicio, en la pintura del amor sí, en el sacrificio de Margarita, eje principal del drama, no. De este *si-no*

fluyen los méritos y defectos del drama, la secreta virtud que lo mantiene vivo hasta ahora, con estar muy distante de ser una obra maestra.

Que una mujer, en las condiciones de Margarita, conserve nobles y elevados sentimientos, y sea capaz de ese amor poderoso y constante, me parece posible y humano, y el contraste admirablemente dramático. Que sacrifique su amor y su ventura en un soberbio é impetuoso arranque de generosidad y grandeza, ya es más difícil, pero admisible todavía. El corazón humano tiene bajezas y sublimidades inesperadas y sorprendentes. Pero que ese cruel sacrificio se lleve á cabo obedeciendo á la lógica de las razones que el padre de Armando hace á Margarita en el acto tercero, y se lleve al extremo de entregarse y venderse nuevamente al vicio para hacerse odiar y despreciar del hombre á quien ella adora, y por quien vive una nueva vida, es absurdo, absurdo, absurdo.

Respecto de lo primero, esto es, de las razones con que Duval convence á Margarita, difícilmente se hallará en los anales del teatro una falta de observación más garrafal ni más inepta. ¡Cómo! ¡El amor vivo é impetuoso de una mujer, y de una mujer como Margarita Gautier, acepta el sacrificio de la felicidad adquirida y de la propia dignidad y esti-

mación rescatadas, merced á unas cuantas razones frías, vulgares, dichas y repetidas por un viejo impertinente! ¿Pero cuándo el amor ha obedecido tan fácilmente á razones, aun cuando fueran más altas que las que Duval aduce? ¿Cómo las imágenes lejanas de la vejez, y las arrugas, y el desengaño, podrían ahogar los rugidos de la pasión viva y palpitante de un corazón de fuego? No, no hay lógica ni razones que basten á contrarrestar el amor que se apoya en la virtud, en el ansia y la necesidad de una regeneración moral.

Pero no bastaba que Margarita renunciase á su pasión: era necesario asimismo que sacrificase hasta sus propósitos de dignidad y virtud. Sabiendo que el amor de Armando la seguiría y perseguiría sin tregua, toma el terrible expediente de entregarse nuevamente al vicio, fingiendo no querer ya á Armando. Lo inverosímil, lo absurdo de este sacrificio salta á los ojos. Y como si no bastara la despedida y la carta del tercer acto, todavía Margarita se dejará insultar silenciosamente en la grande escena del cuarto.

La verdad humana clama allí, á grito en cuello, para que Margarita eche al diablo la promesa hecha á Duval, diciendo altivamente la verdad á Armando. Su instinto, su honor, su amor le imponían de consuno ese único procedimiento.

Otra cosa tiene, además, para mí inaceptable esta pieza de Dumas: todo el último acto. Nada, á mi juicio, más anti-artístico, nada más groseramente material que la exhibición de una enfermedad en el teatro, que va poco á poco consumiendo á la víctima en una lenta agonía. Esa tisis de Margarita, esos ahogos, esa agonía, no son ni pueden ser arte dramático, sino sólo un espectáculo repugnante, prosaico, un remedo de cuanto hay más externo y material en la vida, que nada dice ni significa, y que obliga á la artista á estudiar su papel en los hospitales.

Con todo eso, el drama interesa y vive por el hálito de pasión humana que por él circula, por la verdad y energía que ha alcanzado el autor en la pintura de la pasión de Margarita y de Armando. Escrita la pieza en época todavía no muy distante de la explosión romántica, aún le llegó una chispa de aquel incendio intelectual que consumió indistintamente en sus llamas tantas rancias preocupaciones y tantas sanas doctrinas.

Desde entonces acá, Dumas ha perdido su pasión y su fuego, y acentuado desastrosamente su falta de observación desinteresada, su manía de sustituír sus tesis estrafalarias y paradojales al rico y fecundo venero de la eterna verdad humana. Sus personajes

no son caracteres, sino títeres encargados de dar lecciones sociales y de sacar airosas las extravagantes doctrinas de un pensador y un escritor mediocre. Me quedo con la *Dama de las Camelias.*

¿Qué decir de la interpretación que de este drama nos ha ofrecido anoche Sara Bernhardt? Ella constituye uno de los espectáculos destinados á perpetuarse como un recuerdo glorioso en nuestra memoria, convertidos en un ideal de arte supremo é incomparable.

Las representaciones de la Duse en esta misma pieza, cuyo recuerdo guardábamos fresco todavía, nos proporcionaba un punto precioso de comparación. Y bien, hablando con toda franqueza, debo decir que, en los dos primeros actos, el triunfo correspondió, indiscutiblemente, á la admirable artista italiana. No es esta tan sólo una opinión mía, sino común á muchas personas, cuyas observaciones tuve anoche oportunidad de oír. La interpretación de Sara Bernhardt en esos dos actos fué visiblemente descuidada, en comparación de los exquisitos y primorosos detalles de que la Duse los llenaba. La escena del primer acto, en que Margarita ofrece á Armando la flor que acaba de arrancarse del agitado seno, era ejecutada por la Duse con una gracia y delicadeza incomparables, que se echaron de menos anoche. Era

de ver el modo con que aquélla acariciaba y componía la flor antes de entregársela al que acababa de despertar su alma á la vida del más intenso cariño. Parecía querer infundir en sus hojas y en su aroma los más secretos efluvios de su amor naciente, para que Armando los llevara consigo. También era superior, en el segundo acto, el modo como recibía la súplica de Armando, arrepentido de su primera ofensa, y la voz empapada en lágrimas con que le describía en seguida el hermoso sueño que acababa de disiparse en un instante. La interpretación de Sara Bernhardt en este pasaje, muy artística, sin duda, dejó algo que desear como intensidad afectiva.

Pero llegó el tercer acto, y desde entonces hasta el fin de la pieza Sara Bernhardt quedó dueño absoluto del campo. Su interpretación fué estupenda, algo como un rayo de gloria. ¡Qué escena aquella en que acepta el horrendo sacrificio que le pide el padre de Armando! Sus entrecortados y contenidos sollozos, su desesperación y su amargura eran el espectáculo más conmovedor que se haya presenciado jamás en el teatro.

En el cuarto acto se la pudo ver herida de muerte por la atroz injuria de Armando. El dinero que éste le arroja al rostro pareció haberle hecho el efecto de

una puñalada. Después, se vió que todo había concluído para ella.

Llegó, por fin, el momento de morir realmente. Renuncio á describir los pormenores de su ejecución, porque sería menester llenar una columna, sin acertar por ello á dar una pálida idea de lo que fué en realidad.

Ya que hasta aquí he aplaudido á Sara Bernhardt con reservas, negándome á dar una opinión definitiva hasta poder formular la propia y consciente, tengo ahora el placer, tanto más íntimo cuanto es más personal y sincero, de aclamarla grande, grande, grande. Este placer no lo comprenderán, sin duda, los que, por sentar pronta fama de sabios, han aplaudido por cuenta ajena el renombre y no la artista. Por mi parte, declaro ingenuamente que anoche por primera vez he *sentido* á Sara Bernhardt, por primera vez la he visto sustentando gallardamente sobre sus hombros, á modo de real manto, el magnífico peso de su inmensa fama.



"FROU-FROU"

REPRESENTACIÓN DE SARA BERNHARDT

Decididamente, los consorcios literarios son de buen augurio en la literatura francesa contemporánea. Los hermanos Goncourt, Erckman-Chatrian, figuran entre los más selectos autores de esa literatura. Y, ¡cosa singular! todos ellos se distinguen por la finura de observación, por el amor á la verdad, por la valentía con que saben romper en mil pedazos los moldes convencionales. Por desgracia para la literatura dramática, el connubio espiritual que á ella especialmente se dedica, Meilhac y Halévy, es el menos notable, ó si se quiere, el menos elevado. Su audacia, su simplicidad varonil, su estampa original resplandecen como centellas vivísimas en medio de acciones inconexas, de farsas grotescas ó pueriles, en vez de ese fulgor sereno y

perenne que arrojan de sí las verdaderas obras maestras.

Alguna vez han intentado, sin embargo, desenvolver una acción simple y lógica, directamente deducida de los caracteres. Una de esas tentativas es *Frou-Frou*, la pieza representada anoche en el Politeama. Desde su brillante estreno en París, el año de 1869, ella se ha venido sosteniendo con aplauso constante en el repertorio moderno, y ha llegado á ser una de las piezas favoritas de las actrices notables.

En esta época de lamentable debilidad dramática, en que las piezas se hacen para los artistas, y no los artistas para las piezas, esos triunfos ruidosos no acreditan títulos suficientes de un mérito superior. La talla del arte dramático ha bajado tanto en nuestro siglo, que hoy semejan gigantes los que en otro tiempo hubieran parecido de menos que mediana altura. Veamos si sucede esto, y hasta qué punto, con *Frou-Frou*. Hé aquí, en breves palabras, su argumento:

Frou-Frou, ó sea Gilberta, es una muchacha viva, alegre, bulliciosa, aturdida, frívola, en fin, enamorada de todas las seductoras bagatelas de la vida, cuyo lado serio ni siente ni comprende, á lo cual se une cierto instinto de bondad y honradez por el que se conoce á sí misma y se tiene en poco. Este carác-

ter, nuevo y verdadero, de una gracia y de un encanto irresistibles, está tratado en los dos primeros actos con tacto tan fino y delicado, con tan feliz combinación de matices, que forma el mérito principal de esta tragi-comedia, y basta para poner fuera de toda duda el grande y exquisito talento de quien le ha concebido. Es una figura viva, que se gana en el acto toda nuestra simpatía, como conquista el amor del grave Sartorys, no obstante ser insubstancial y frívola. Hé ahí el mayor triunfo del arte dramático: hacernos amar, sin saber por qué, por la sola magia de la verdad y la naturaleza, lo que parece que debiera merecer nuestro desvío. Esto solo prueba cuánta intensidad de observación existe en esa figura aparentemente superficial y ligera.

Tan encantadora criatura es solicitada en matrimonio por el conde de Valréas, calavera jovial con ribetes sentimentales, y por Enrique Sartorys, joven diplomático, dotado (á estar á lo que los autores nos dicen por boca de sus otros personajes) de las más eminentes cualidades. Ninguno de estos dos caracteres me satisfacen. El de Valréas es indeciso y obscuro. No se sabe qué pensar de su mala cabeza ni de su sentimentalismo: todo queda en la penumbra. El de Sartorys no responde á la alta idea que nos hacen formar los elogios que se le prodigan. No tenemos

más datos para juzgarle que estos: quiere mucho á su mujer, y es tan débil en su cariño que no acierta á hacerle comprender enérgicamente sus serias obligaciones de esposa y de madre.

No creyendo Gilberta que deba ella proceder por cuenta propia en ningún asunto serio, pone su suerte en manos de su hermana Luisa, en cuyo cerebro reside, según la frase de su padre Brigard, tipo un tanto grotesco, aunque verdadero, de viejo verde, toda la cordura de la casa. Luisa, á pesar de su amor por Sartorys, se sacrifica por su hermana y la aconseja que acepte su mano, y el matrimonio se realiza. Pero Frou-Frou casada es lo mismo que Frou-Frou soltera. Respeta y estima á su esposo, ama á su hijo; pero todo lo deja y lo descuida todo por correr en pos de sus fiestas y sus juegos: hasta aquí es una pintura magistral.

Alarmado Sartorys, consigue que la juiciosa Luisa vaya á vivir con ellos y á llenar las delicadas funciones que Frou-Frou desatiende. Ésta misma pone todo su empeño para que Luisa permanezca á su lado, pues así podrá entregarse con más tranquila conciencia á sus diversiones favoritas. Pero sucede que llega á ofenderle el papel secundario que desempeña en la familia; echa en cara á Luisa su antiguo amor por Sartorys, y el haberle usurpado el cariño de su hijo

Jorge, y su despecho, unido al amor que ha ido alimentando por Valréas que la persigue, hace que se entregue á este último y huya con él á Venecia. Y aquí está la parte débil de la obra, que desde entonces pierde toda originalidad y se convierte en uno de tantos lugares comunes de esta literatura. El molde hecho reemplaza á la verdad observada. Sartorys va á Venecia y mata en duelo á Valréas, y Frou-Frou vuelve moribunda á su casa y muere perdonada entre los suyos.

La pintura de una mujer llevada á los más horrendos precipicios, no por pasiones violentas, sino por el vientecillo manso y traidor de la frivolidad, es, sin duda, una hermosa concepción dramática, digna de dar vida á una obra poderosamente original. Lo lastimoso es que los autores de *Frou-Frou* la han malogrado. El carácter de Gilberta sólo se sostiene bien, no en los tres, como se ha dicho, sino en los dos primeros actos. En el tercero se nos presenta ya, de golpe, totalmente cambiada. Ha concebido un amor serio por Valréas, y trata de combatirlo enérgicamente, recuperando en su casa el puesto que de derecho le corresponde. Pero su amor es más fuerte que sus propósitos honrados, y basta un pretexto cualquiera, sus infundados celos, una situación que está en su mano cambiar, para arrojarla de pronto

en el abismo. Su pasión, no su frivolidad, la ha perdido. ¿Pero cómo se ha efectuado ese cambio? ¿Por medio de qué proceso ha entrado lo serio y lo trágico en el alma de Frou-Frou? El público no lo sabe. En vano se ha querido llenar el vacío haciendo decir á Frou-Frou que el peligro que corre con Valréas le ha introducido la primera idea seria en la cabeza, y que tras esa primera idea han entrado las otras. En vano dirá al morir: *Vous voyez, toujours la même.* Esas son palabras, no análisis. Todo eso es pobre de solemnidad. Y sin embargo, ahí estaba el punto más interesante del análisis, ahí el secreto del arte profundo y certero que engendra las obras superiores. De ahí debían deducirse los hechos destinados á llenar los demás actos. En vez de esto, el carácter de Frou-Frou se pierde y borra por completo para dar paso á una aventura de melodrama vulgar, terminada con la consabida escena de una larga muerte, donde la artista favorita del público pueda ponerse cadavérica. Todo el sello distintivo del carácter, toda aquella picante y delicada originalidad de los dos primeros actos, verdaderamente finos y deliciosos, se ha perdido por completo. Frou-Frou vivirá, pues, y merece vivir, por esos actos; pero considerada en conjunto, es, en mi sentir, una obra maestra..... malograda.

La interpretación de Sara Bernhardt ha sido buena, sin duda alguna. Una artista como ella no puede menos de mantenerse siempre en una elevada esfera; pero dentro de esa esfera hay también una escala que recorrer, según que la pieza se adapte más ó menos al genio de la artista, según sea el empeño que ponga en la ejecución. Yo pienso, pues, que si bien en los dos primeros actos ha dado á su papel la gracia, la pintoresca volubilidad que requiere; si bien en el tercero supo hacer elocuentísimo su silencio durante la escena en que Sartorys trata de inclinar á Luisa al matrimonio, y en la escena de la muerte, materialidad que para mí no es arte, sino remedo, se mostró tan hábil como en las escenas análogas de las otras piezas que lleva dadas; pienso, digo, que no es *Frou-Frou* el drama en que con más fuerza puede desplegar sus altas facultades. Sara Bernhardt, como ya observé en mi primera crónica, necesita imponer su personalidad al carácter que interpreta. Si ese carácter no está en íntima concordancia con ella, su talento lo mantendrá á grande altura, pero no á la altura máxima.

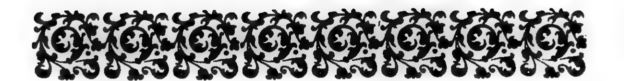
Ahora bien, su temperamento es más vigoroso y ardiente que el de Frou-Frou, más neto y franco, por lo cual no podrá ser nunca uno de sus papeles favoritos.

Un amigo mío hizo anoche la siguiente observa-

ción, que recojo porque me parece exactísima: en la escena violenta, del tercer acto, entre Gilberta y Luisa, Sara Bernhardt pronuncia las palabras injuriosas con gran rapidez, y de una manera poco inteligible. Y quizá no es esa la verdad en una situación semejante. Cuando se insultan y lanzan improperios, parece uno complacerse en hacer llegar al oído del interlocutor, claras, netas y vibrantes las palabras que la indignación inspira. Es el único modo de hacer sentir todo su peso y toda su fuerza.

Yo bien sé que hay muchos para quienes es una profanación el dirigir á Sara Bernhardt la más leve crítica, y que sólo encuentran legítima la eterna repetición de ¡*bravoooo*! Ciertos defectos de la artista, de que se hablaba cuando estaba lejos, parecen haber desaparecido por completo con su presencia.

Pero ¡qué remedio! yo me he propuesto, á falta de otros méritos, tener el de la sinceridad y el del horror á la bambolla, y hasta abrigo la ridícula creencia de que al clarísimo espíritu de Sara Bernhardt son más aceptas las censuras mesuradas y los aplausos serenos y conscientes de quienes con sinceridad y elevación la admiran, que el tremendo martirio reservado por la Providencia, como compensación y freno, á los que tienen la desdicha de ser grandes ó célebres: la admiración de los necios.



" ADRIANA LECOUVREUR "

REPRESENTACIÓN DE SARA BERNHARDT

Es realmente ardua tarea escribir juicios, ó críticas, ó comentarios, sobre las obras que forman el repertorio dramático contemporáneo. El secreto de escribir con brillo, espontaneidad y soltura estriba en el entusiasmo, en ese impulso generoso que al espíritu comunican los hechos gloriosos, los pensamientos elevados, los encendidos afectos, las imágenes resplandecientes. Pero ¿qué entusiasmo cabe ¡gran Dios! en la contemplación ó análisis de obras superficiales ó mezquinas, de falsas y extravagantes tesis sociales, de antojos personales dramatizados, de habilidades escénicas más ó menos divertidas, de dramas, en fin, sin verdad, sin profundidad, sin grandeza, sin ese sello augusto que sólo

puede imprimirles el culto y el amor ardiente de la belleza por la belleza misma, por lo que en sí vale y contiene? Ante tan miserable espectáculo, el espíritu se marchita y ahoga, falto de aire y de luz, el estilo se adormece, y la pluma pesa en la mano, como negándose á acompañar en sus pedestres excursiones á esa legión de bárbaros.

Preguntado Voltaire por qué no comentaba á Racine, como había comentado á Corneille, respondió: *Porque á cada verso necesitaría exclamar: ¡Sublime! ¡Sublime! ¡Sublime!* Y bien, la misma razón, vuelta del revés, debiera hacer enmudecer á los críticos del teatro contemporáneo, incluso el romántico-francés, que en paz descanse, pues no es nada divertido ni interesante el tener que repetir á cada momento: *¡Pésimo! ¡Pésimo! ¡Pésimo!*

Para formarnos una idea de la inconmensurable distancia que nos separa del arte griego, y del que creó á *Macbeth* y el *Alcalde de Zalamea*, basta considerar un instante la que nos aparta de la tragedia pseudo-clásica francesa, indudablemente menor. Por más que el clasicismo francés diste del clasicismo griego lo que el águila de jardín zoológico de la que tiende el pleno vuelo en los espacios azules, bañados de luz resplandeciente, ¡cuánto es todavía majestuosa y soberana, comparada con los desatentados

aleteos románticos, y lo que es más, con los impotentes y pesados *vuelos de gallina* del drama contemporáneo! ¡Y hablesenos luego de progreso indefinido, completo y armónico!

No he podido menos de dar curso á las anteriores reflexiones, al tratar del drama *Adriana Lecouvreur*, de Scribe y Legouvé, puesto anoche en escena en el Politeama. Aunque la colaboración de Legouvé se hace notar en esta pieza por un cierto cuidado y esmero en la ejecución de algunas escenas, no acostumbrados en las comedias de Scribe solo, me referiré principalmente al último, pues, en lo esencial, el drama en cuestión pertenece de todo en todo á su manera y sistema.

Scribe representa en la historia de la literatura dramática francesa una cantidad negativa. Es el arte negándose á sí mismo. En vez de someter el teatro á la verdad humana, somete la verdad humana al teatro. Para él el teatro es algo que existe por sí, de una manera independiente y absoluta, con perfecto derecho para hacerlo ó modificarlo todo á su imagen y semejanza. Scribe no corrompe el arte dramático: lo suprime, dejándole su envoltura exterior, admirablemente tejida y recortada, con el objeto de hacer creer que bajo sus pliegues palpita la carne y circula la sangre. ¡Vano empeño! Todo artificio lleva

consigo una condenación implacable que le hace exhibirse á cada instante en toda su flaca desnudez. Pero lo que distingue á Scribe de otros autores artificiosos, y le da cierto sello característico, aunque de muy baja ley, es el haber erigido el artificio en sistema, en escuela, formulando implícitamente todo un código de leyes especiales para los *hombres de teatro*, haciendo adeptos de cuenta como Sardou, y reemplazando el templo del arte por una activa é inmensa fábrica de comedias, dramas, *vaudevilles* y *librettos* de ópera para la exportación!

Por consiguiente, y á este punto quería llegar, abandonando todo punto de vista literario y artístico, lejos de merecer Scribe una indignación que sería pedantesca, convengamos alegremente en que se le debe cierta consideración secundaria, pues ha encarnado una tendencia, funesta sí, pero evidente é irresistible, de nuestro siglo, que apea el arte del Pegaso y lo viste de mercader. Satisface, además, el artificio de Scribe las aspiraciones y deseos de una parte, no la más escasa, del público, que se aburre con las obras de arte, con sobrada razón, pues que no las entiende (ni se le puede exigir que las entienda), y busca en el teatro una diversión inocente de sus diarias ocupaciones, hábilmente dispuesta, pero al alcance de su inteligencia, educación y gusto. Y sea-

mos francos: ¿quién, por muchos melindres artísticos que le cascabeleen, no se ha reído alguna vez de buena gana en la zarzuela? ¿Quién no ha encontrado, en alguna ocasión, amenidad y recreo en *Le Mariage de raison*, *La Marraine*, *Le Charlatanisme*, *L'Héritière*, *La Demoiselle à marier* y otras piezas no menos regocijadas de la primera y mejor época de Scribe? Y la risa, la exaltación de la curiosidad, ¿no son también goces, aunque secundarios y fugitivos? ¿Y no vale más eso, al fin y al cabo, que muchas cosas aparentemente serias que nos fastidian todos los días? Algún agradecimiento merecen, pues, esos hábiles fabricantes (que á veces, en un feliz esfuerzo, llegan hasta escribir *Une Chaine*), especialmente de parte de los que no pueden saborear goces más levantados y puros. Respetémoslos, pero á condición de que se los tome por lo que valen, de que no se mencionen nunca á su respecto las palabras *arte, literatura:* ese es otro mundo.

Después de lo expuesto, no creo deber detenerme mucho en la análisis de *Adriana Lecouvreur:* no hay sino aplicarle, en lo substancial, las anteriores generalidades. Pero quiero decir dos palabras de su heroína.

Adriana Lecouvreur (hablo de la de carne y hueso) es, á estar al juicio unánime y autorizado de sus

contemporáneos, y á los documentos que de ella nos quedan, uno de los tipos más brillantes, y, á la vez, más simpáticos, que registran los anales del teatro. Su ardiente imaginación, su sensibilidad exquisita, admirablemente educadas y desenvueltas en la fecunda escuela de los grandes sentimientos é ideas de Corneille y Racine, dieron á su carácter un temple romancesco, siempre dispuesto á enamorarse de todo lo grande, noble y heroico. Pero lo que había de más singular y característico en ella era que, lejos de dejarse llevar por su imaginación soñadora, por su corazón entusiasta, á los extravagantes delirios de que fué después tan fecundo el romanticismo, y tan frecuentes en los artistas de un temperamento análogo, Adriana sabía unir esas cualidades á un gran fondo de sensatez y cordura, á un proceder recto y juicioso que cautivan inmediatamente nuestra admiración y simpatía. Basta leer la carta á su no correspondido amante d'Argental, y especialmente la que dirigió á la madre del mismo, transcritas por Sainte-Beuve en el artículo que la dedica, para experimentar por ella una admiración profunda, y persuadirse de cuánto son más amables, más eficaces, más intensos, más poéticos, los afectos sanos de una alma tierna y un espíritu discreto, que las pasiones desenfrenadas y violentas de los

que espiritualmente viven en una perpetua orgía.

Como mujer y como artista, ó, más bien, como artista y como mujer-artista, Adriana fué en Francia una verdadera revolucionaria. Rompiendo valientemente con la tradición y el gusto público, que imponían á las trágicas la declamación enfática y el canto sostenido, se propuso por norma la verdad y la naturalidad en todo, y prefirió á todo maestro y á toda regla convencional, la observación de la naturaleza y el escucharse á sí misma.

Verdad es que la lucha entre esas dos tendencias, común á muy diversas épocas y países, había existido anteriormente, en tiempo de Molière, quien sostenía que, lo mismo en la tragedia que en la comedia, la declamación y el canto eran inadmisibles, y que siempre y en todo era necesario guiarse por la verdad humana. Pero Molière, exento de verdaderas dotes trágicas, no había podido hacer buena con su talento su doctrina. Adriana, pues, puso en práctica el ideal de Molière, sancionándolo con el esplendor de sus facultades artísticas y sacándolo triunfante de la difícil prueba.

Fundándome, pues, en estos mismos antecedentes del teatro francés, que no significan más que el triunfo de la verdad sobre la convención, he reprobado y reprobaré siempre el canto, lánguido y monótono,

con que Sara Bernhardt declama los versos de *Fedra*. Por más que digan los que están empeñados en convertir en bellezas sublimes, á los sabihondos reservadas, los más saltantes defectos de la gran artista, nadie probará nunca que el cantar en una misma nota series de versos que contienen una gradación de ideas y sentimientos diversos, sea verdaderamente bello, y bueno para ocasionar desmayos de placer. No, no puede haber, ni hubo nunca, belleza soberana y perfecta contra las leyes más fundamentales de la naturaleza y la verdad.

La revolución de Adriana como mujer-artista consistió en el exquisito tacto con que, á costa muchas veces del bienestar propio, supo granjearse la simpatía de la aristocracia, que antes de ella miraba despreciativamente á los cómicos. ¡ Cómo han cambiado los tiempos ! La reacción ha ido tan lejos, que hoy se les paga, mima y endiosa como si fueran seres de un mundo superior. Hay en esto exageración algo ridícula, por más que sea para mí evidente que los grandes intérpretes *crean* á su modo, poniendo en los papeles que representan el sello de su personalidad propia. Ellos prestan su luz á las creaciones ajenas, á la manera que el sol da vida y relieve con sus rayos á las formas de la naturaleza.

El drama de Scribe y Legouvé, admirable como

factura, es falso en su esencia y pobrísimo en sus caracteres. Los autores han tomado como base el rumor que corrió, á la muerte de Adriana, de que había sido envenenada por la duquesa de Bouillon, celosa de los amores de aquélla con el célebre conde de Sajonia. Ese rumor nunca ha merecido crédito á las personas sensatas, y tiene en su contra testimonios auténticos é irrefragables. Si un drama de Schiller, *Don Carlos*, y una fantasía de Quintana, *El Panteón del Escorial*, son hoy de dificilísima lectura, por estar fundados en los repugnantes embustes (bastante acreditados todavía en el tiempo en que esas obras se compusieron) tejidos por los ciegos enemigos de Felipe II, con motivo de la muerte de su hijo Don Carlos, calcúlese lo que sucederá con un drama de Scribe, que nada apasionado ni intenso puede en compensación ofrecernos.

El carácter de Adriana, que es naturalmente el mejor tratado, queda, sin embargo, á gran distancia de su interesante original. Los autores han querido mostrarnos el grande influjo que en la gran trágica tuvieron las sublimes ideas de Corneille y Racine; pero en vez de enseñarnos esos sentimientos y esas ideas fundidas en el alma de Adriana, y formando con ella una sola substancia, han cometido la torpeza de pintarlos como superpuestos, de modo que sus no-

bles actos, más que á un impulso espontáneo, parecen obedecer á inspiraciones ajenas y á retóricos entusiasmos. Así, al consumar el sacrificio de su fortuna por salvar á Mauricio, á quien juzga infiel á su amor, exclama Adriana : *O mon vieux Corneille ! viens à mon aide !... Ce que tu as dis, je le ferai !* Reflexión excelente para ser hecha por los autores al crear el carácter, pero no por ella.

El conde de Sajonia está completamente falsificado. Cuando se ha obtenido el grado de celebridad del vencedor de Fontenoy, la verdad histórica debe ser respetada. Los demás caracteres no merecen ser mencionados.

Queda, pues, sólo la *factura;* pero aun en esta misma, ¡cómo se descubre á cada instante el artificio! Me limitaré á agregar, á las inverosimilitudes que otros han notado, dos más. ¿Es posible que la princesa de Bouillon reconozca en la voz de Adriana su aborrecida rival, siendo así que antes sólo la había escuchado en momentos de gran conflicto, en los cuales se vió obligada Adriana á expresarse en secreto? ¿Es dable admitir que no se produzca una confusión profunda en casa de la princesa, y que la fiesta no se suspenda, cuando Adriana presenta á la misma el brazalete que pierde la reputación de ésta, descubriéndola ante todos como amante de Mauricio?

La interpretación de Adriana Lecouvreur por Sara Bernhardt da, á un mismo tiempo, lugar á grandes elogios y á graves censuras. El papel de Adriana la obligaba á observar en todo una verdad estricta, y á hacer uso de una dicción natural y sencilla, sin resabio alguno de declamación ni de canto. Cuando en el acto segundo el príncipe de Bouillon pregunta á Adriana qué busca todavía en tan asiduo estudio, ella contesta simplemente: *la verdad.* Y bien, yo debo afirmar en conciencia que Sara Bernhardt no busca siempre eso mismo, y que esta circunstancia es especialmente de lamentar, cuando quiere ponernos ante los ojos la figura viva de una trágica célebre que en la verdad cifró siempre sus legítimos triunfos. Los versos de Racine que tiene ocasión de decir en diferentes partes de la pieza, fueron declamados por ella con esa su cantinela quejumbrosa, siempre idéntica, con que expresa los pasajes tiernos, y que llega con su monotonía á producir un verdadero cansancio. Gran contraste ofrecía esto, por cierto, con los elogios prodigados en el mismo drama á Adriana, porque *no canta.* De modo que cuando Michonnet, al oír cantar de entre bastidores á la Duclos, le dice burlonamente: *Chantez, chantez, si cela vous plait*, se me figuraba que la pulla se dirigía contra Adriana, tanto como contra su vencida rival.

La deliciosa fábula de "los dos pichones" no fué tampoco dicha con aquel tono candoroso y simple que necesariamente requiere; y en cuanto á la escena última del cuarto acto, quedó evidentemente ajena á toda verdad. Esos largos saludos de Adriana, en el momento mismo en que, sofocada por el despecho y el dolor, parecía decidida á huír inmediatamente de aquel sitio, son completamente inverosímiles, por mucho que se cuente con la ceremoniosa etiqueta de la época. En realidad, esa detenida actitud de espectativa, muy hermosa é interesante en sí misma, no tiene más objeto que el dar tiempo á que el público la admire; pero es seguro que en la vida real no pasarían las cosas de ese modo.

Por lo demás, la eminente artista posee el secreto de hacer olvidar á cada paso sus extravíos. Las distintas expresiones de su semblante, sus arrebatos, sus rugidos coléricos, han sido, como siempre, de una eficacia pasmosa. En su muerte, distinta completamente de todas las anteriores, ha sabido mostrar, en tremendo y doloroso encadenamiento, el fuego del veneno que la devora, y la honda angustia de su espíritu al sentirse arrancada en flor á un porvenir luminoso de felicidad y de gloria.

"HERNANI"

REPRESENTACIÓN DE SARA BERNHARDT

Por una singular coincidencia, ha subido á la escena del Politeama, en seguida de *Fedra*, *Hernani*. Por manera que, con dos días de intervalo, hemos podido contemplar los dos sistemas (si tal puede llamarse al romanticismo) que en el año 30 riñeron batalla campal sobre ese mismo *Hernani*, que obtuvo entonces un ruidoso si bien efímero triunfo. Y para que la oposición sea más notable, el representante del pseudo-clasicismo francés ha sido en esta ocasión Racine, el poeta siempre menospreciado por Víctor Hugo, quien no veía en él sino un poeta *bourgeois*, lleno de falsas imágenes y faltas de lenguaje, poeta *de segundo ó tercer orden*, bueno sólo para cierta clase de gente, que necesita su *bon petit poète sage*

et mediocre. Hé ahí, pues, los dos polos de la poesía francesa : el ilustre autor de *Atalia*, y el no menos ilustre de *Las hojas de otoño* : el gran dramaturgo y el gran lírico.

En cuanto al primero, el juicio está pronunciado. El segundo tiene aún que sufrir la dura prueba á que la posteridad ha de sujetar necesariamente ciertas famas harto bullangueras de nuestro siglo. El gran pecado de Víctor Hugo consiste en haber buscado, siempre y sobre todo, *el efecto*. Sus imágenes fulgurantes no son el resplandor directo de su alma, sino un rebuscado lujo de estilo, destinado á disimular muchos vicios esenciales. Carece de esa cualidad suprema, la *ingenuidad*, que convierte la forma en una emanación purísima del espíritu, y que nos hace exclamar, al leer una página de Burns: hé ahí el poeta esencial y sincero. Quiero decir que en la poesía de Hugo entra por tres cuartas partes la retórica.

¡ Hernani ! ¡ Qué magnífico tema para los zurcidores de ditirambos ! ¡ Qué ocasión para abrir las válvulas del entusiasmo y dejar escapar, como cañonazos, las palabras, *genio, independencia, libertad !* ¡ Qué coyuntura tan propicia para repetir por la milésima vez la relación de aquellas tumultuosas representaciones del año treinta !

Como yo no me siento con elocuencia suficiente

para ello, y como, por otra parte, no quiero ofender el paladar de mis lectores sirviéndoles un manjar recalentado, habré de limitarme á hacer sobre *Hernani* cuatro reflexiones prosaicas, á todas luces indignas de tan romántico asunto. Por lo demás, *la leyenda de Hernani* no ofrece ya para nosotros interés alguno, y hasta nos es difícil no percibir ciertos ribetes ridículos en aquella famosa contienda entre los pseudo-clásicos, de empolvadas pelucas, y los románticos, de enmarañadas melenas. Cúlpese de ello á ciertos escritores mal inspirados, que han tenido la crueldad de mostrarnos cómo se pasaban las cosas de telón adentro; cómo se forzaba, de uno y otro lado, el juicio público, haciéndolo esclavo del intransigente espíritu de bandería; cómo el mismísimo autor de *Hernani*, siempre efectista, andaba personalmente de casa en casa, solicitando, hasta de personas para él desconocidas, adhesiones entusiastas y soldados decididos para la noche del estreno, á los cuales ofrecía la célebre consigna, *Hierro;* cómo, en fin, se sometía todo á convención, regimentación y disciplina, para ir á proclamar la independencia y la libertad del arte!

Fuera insensatez manifiesta, sin embargo, el mostrarnos demasiado severos con esas *impurezas de la realidad.* Á pesar de ellas, aquel movimiento de re-

percusión, simpático y brillante, que (por más que el patriotismo francés pretenda hacerlo fluír del impulso de las ideas en Francia durante el siglo XVIII, tuvo su verdadero origen en Alemania) conquistó realmente para los franceses la libertad artística de que gozaban ya ingleses y alemanes; renovó la poesía y la lengua, abrió nuevos y vastos horizontes, enfervorizó los ánimos é hizo surgir una pléyade de eminentes escritores de todo género, infinitamente superiores á cuantos entonces usurpaban y ultrajaban el gran nombre de *clásicos*.

Pero si conquistó la libertad, casi nunca supo hacer buen uso de ella, y huyendo de lo falso y lo convencional, dió en una falsedad y convención de distinto género; á la artificiosa imitación de la antigüedad pagana, sustituyó la imitación artificiosa de la Edad Media, á la cual prestó un colorido vivo, pero falsísimo, y confundió casi siempre la inspiración creadora, libre y serena, con la fiebre violenta, que á un mismo tiempo resplandecía en sus ojos y le devoraba las entrañas.

Esto es, sobre todo, evidente en las obras que el romanticismo dió al teatro. La literatura dramática requiere necesariamente una concepción clara, robusta é intensa de la realidad y de la vida, y mal podía tenerla el romanticismo, siempre arrebatado

por el huracán de una desenfrenada fantasía, siempre tenaz en ir á asentar su trono en la región, vaga é insegura, de nublados y tormentas. El romanticismo francés, esencialmente lírico, no ha legado á la literatura dramática ninguna obra maestra, ninguna obra sólida, ninguna obra que merezca siquiera el nombre de tal, capaz de resistir un instante la más ligera é indulgente análisis. De aquellas ardientes llamaradas sólo quedan, para el teatro, humo y cenizas.

Hernani ha sido ya definitivamente juzgado y condenado por la crítica severa, elevada é independiente. Ninguna observación nueva cabe hacer, en lo esencial, á su respecto. Sus pormenores, su espíritu, su conjunto, todo ha sido luminosamente estudiado con el esmero que merece el talento de su autor y la importancia que, como documento de historia literaria, tiene indudablemente la obra. Ni se crea que ha sido necesario esperar la decadencia y muerte del romanticismo, para que la crítica elevada, practicando la autopsia de su cadáver, hiciera resonar poderosamente la voz de la verdad y del arte; lejos de eso, allá, en ese mismo año treinta, en lo más enredado del combate, la verdadera crítica, la que no obedecía á ningún espíritu sistemático, ni se regimentaba para imponer por sorpresa ó por in-

triga su dictamen, conocedora y admiradora de Shakspeare, Calderón y Schiller, y deseosa de ver consumada en Francia una verdadera revolución artística, alzando su voz en la *Revue française*, redactada por hombres tan autorizados y eminentes como Guizot, Barante, Mérimée y otros, declaró, después de un luminoso examen, atribuído á Augusto Trognon, que Víctor Hugo había mostrado en *Hernani* la audacia de un reformador, pero no su genio; que el drama era evidentemente malo, si bien la sola tentativa de una reforma tan necesaria merecía un respeto que hubiera sido unánime, si el ciego entusiasmo de un grupo de jóvenes adeptos no hubiese sublevado pasiones contrarias. La crítica actual no ha hecho más que ampliar y ratificar en todas sus partes, por medio de sus representantes más eximios (1), este severo dictamen, extendiéndolo á todo el teatro de Víctor Hugo.

Nada importante queda, pues, por decir con relación á *Hernani*; pero si bien sería pedantesco y ridículo darse aires de crítico original con un tema tan absolutamente agotado, no hay motivo para que, en la sencilla charla de una desatada crónica teatral, no se dé cuenta de los méritos ó defectos de ese drama,

(1) Puede verse el notable estudio sobre *Hernani*, de Ponmartin.

máxime cuando no escasea aquí ni en París gente que, como el inocente autor de *La Comédie Française*, crea todavía en las *obras maestras* del teatro de Víctor Hugo.

Es verdaderamente curioso que tanto la tragedia clásica como el drama romántico hayan entrado en Francia por medio de un asunto español. La diferencia estriba en que Corneille, no sólo tomó de España el asunto, sino el drama mismo, que en lo esencial no pudo superar. Hay todavía otra diferencia, no poco importante, y consiste en que *El Cid*, á pesar de no ser más que una imitación feliz de *Las Mocedades*, subsiste como obra maestra de la tragedia francesa, en tanto que *Hernani*, escrito con el propósito de crear en Francia el drama moderno y de derribar el sistema á que el primero pertenece, se ha desvanecido en las brumas líricas de donde surgiera, y dura sólo su recuerdo, como triste símbolo de la brevedad de la vida.

No se enfaden los que hacen de Víctor Hugo un dios, y le adoran sin reservas mentales. *Hernani* será, si así lo quieren, una cosa muy grande, estupenda, sublime; la obra del genio, que la gente menuda no alcanza á comprender; pero reconozcan que, además de todo eso, *Hernani* es un tejido monstruoso de los más absurdos desatinos. Asunto, ca-

racteres, sentimientos, situaciones, colorido, todo brilla, pero todo es falso y disparatado. La observación, la verdad de las pasiones, la congruencia de los caracteres, ceden el paso al capricho personal del poeta, que sólo busca ocasión de lucir, en grandes tiradas, su inspiración lírica.

De todos los lances absurdos que la pieza contiene, ninguno para mí más chocante, que la entrada clandestina de D. Carlos en la habitación de Dª Sol, en momentos en que ésta, como bien lo sabe el rey, está esperando á su Hernani.

¿Qué propósito le lleva? ¿Enamorar á Dª Sol á vista y paciencia de su amante? ¿Hablar á Ruy Gómez, en el cuarto de su sobrina y prometida, de sus grandes ambiciones políticas y de la muerte de Maximiliano? Todo ello es por igual absurdo é incoherente. Llega Hernani, y el rey se esconde en un armario; se cansa de su escondite, é interrumpe cómicamente la vigésima romanza lírica del bandido; aparece (porque sí) Ruy Gómez, y empieza indignado el primero de sus interminables discursos; pero el rey le hace creer (¡valientes tragaderas!) que se encuentra allí porque necesita hablarle de sus planes y aspiraciones. Y, acto continuo, entran ambos á conferenciar en voz alta sobre los asuntos más reservados y graves, en presencia de Dª Sol y

de Hernani ! En seguida... se acaba el acto, previo un último arranque del enamorado bandido. En todo esto D. Carlos no procede como rey, ni mucho menos como gran rey de España, sino como un verdadero loco de atar.

En este drama todo se va en palabras; la acción, ó no tiene eficacia alguna, ó la tiene secundaria. Véase un ejemplo. D. Carlos, irritado contra Ruy Gómez porque no le quiere entregar á Hernani, obliga á D.ª Sol á seguirle, so pena de cortarle la cabeza á su tío. El hecho no parece á este último de gran trascendencia; pero Hernani, informado en seguida de lo que ha pasado, exclama: *Vieillard stupide! il l'aime!* y esta frase tiene un poder que el hecho mismo no había tenido, pues Ruy Gómez grita: *il l'aime!*

> *O malediction! — Mes vassaux! á cheval!*
> *Á cheval! poursuivons le ravisseur!*

Verdaderamente, el tal Ruy Gómez debía de ser un *viejo estúpido.*

¡Y ese Hernani, noble español trocado en bandido montañés para vengar en D. Carlos á su padre; que lo habla todo y no hace nada, sino es la barbaridad de matarse porque el viejo estúpido, convertido en fantasma monstruoso, toca el cuerno! Sorprende

al rey en momentos en que trata de birlarle á doña Sol; su anhelo de venganza recibe todavía el incentivo de los celos; puede matar á don Carlos ó llevárselo prisionero, pues tiene el lugar rodeado de sus intrépidos y fieles montañeses, y, no obstante, lo deja escapar, y aun favorece su huída, prestándole su propio manto para que no le hagan daño. Puede aún, después de esto, huír con doña Sol; pero prefiere seguir hablando y dar tiempo á que los soldados del rey acudan á prenderle y matarle. Es imposible concebir un mayor cúmulo de desatinos.

El célebre monólogo de D. Carlos, magníficamente ejecutado sobre un pasaje en prosa de Sismondi, es de lo más falso que puede imaginarse en el carácter de quien lo dice. Á cada paso se ve patente que quien habla no es el gran emperador español del siglo XVI, sino el gran poeta liberal, adulador sempiterno de las pasiones y gustos populacheros, de 1830.

Ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'empereur,

y muchas otras frases por el estilo, que ese monólogo contiene, no son pensamientos de Carlos Quinto, sino sátiras de Víctor Hugo. Defecto es este, sin embargo, casi inseparable del drama histórico, en el

que, generalmente, el color local de que tanto se alardea, suele andar por las nubes.

Pero lo más curioso es el subtítulo de *El honor castellano*, que lleva la obra. ¿Qué idea tenía el autor del honor castellano? Ni ¿qué tiene el tal honor que ver con las incoherentes extravagancias que á cada instante cometen los personajes de *Hernani?*

El protagonista, que se hace bandido por vengar á su padre, y renuncia á su venganza por tal de casarse con Dª Sol y ser repuesto en sus títulos y honores, acaba por matarse en los momentos más deliciosos de la vida, por un compromiso que no tenía ya razón de ser, y que siempre había sido estúpido. ¡Vaya un honor castellano! En cuanto al bonachón y honrado Ruy Gómez, tan amigo de hablar á destiempo, se convierte, de buenas á primeras, en un monstruo atroz y execrable. El carácter de doña Sol, mediocre y pálido, tampoco puede servir, á lo que entiendo, como dechado de honor y recogimiento.

En este estrafalario engendro dramático, destinado á pintar y realzar el honor castellano, nobles y corte sanos son presentados con un carácter bajo y servil. El rey da á uno de ellos, por error, el nombre de *conde*, y advertido por el interesado, le otorga en realidad dicho título, por no volver sobre su palabra, y dice: *Ramassez.* El favorecido se inclina y da las

gracias. Hechos aislados de esta naturaleza son muy posibles siempre; pero están muy lejos de constituír un rasgo característico de la altivez española en aquella época, y es sabido que el poeta busca y debe buscar lo característico en sus pinturas. El sentimiento monárquico no ha sido nunca, como en otras partes, servil en España, sino altivo y fiero. Servía lealmente al rey, y le amaba, porque veía en él al digno representante y sustentador de las ideas de religión y patria, que unidas y como fundidas en una sola idea, formaban la base y el alma de ese pueblo varonil y heroico. El que no se penetre de esta verdad no podrá comprender jamás en su verdadero significado la historia española. Todavía un siglo más tarde, en tiempo de Felipe IV, cuando ya la corrupción había cundido y acentuádose la decadencia, pudo Calderón condensar maravillosamente el espíritu de su pueblo en estos célebres versos que pone en boca del incomparable Alcalde de Zalamea:

Al rey la hacienda y la vida
Se ha de dar; pero el honor
Es patrimonio del alma,
Y el alma sólo es de Dios.

Toda vez que no hay en *Hernani* verdad, ni lógica ni congruencia de ninguna especie, ¿presenta siquiera

en su invención esa grandeza, ese poder de fantasía que fulguran en el *Don Álvaro,* del Duque de Rivas? De ningún modo. En *Hernani,* como en todas las obras de Víctor Hugo de pretensiones *objetivas*, la invención es tosca y pobre en grado sumo. Señálese una sola situación, un solo cuadro que puedan ni remotamente compararse con la sublime catástrofe del drama español antes citado, con aquella maldición tremenda lanzada sobre el orbe entero por el fraile maldito, al despeñarse en el precipicio entre relámpagos y truenos, mezclada al clamor de *¡Misericordia!* de los sacerdotes prosternados. Esto sin contar con que en el último hay sencillos cuadros realistas, llenos de verdad y de vida, y una concepción, si bien llevada á un desarrollo violento, como era de rigor en la escuela, profundamente verdadera. Esa concepción no es otra que la pintura de las ironías de la suerte, de todo ese cúmulo de desventuras caprichosas é inexplicables que suelen caer misteriosamente sobre nosotros, como castigo lógico y providencial de acciones audaces y pasiones intemperantes, que antiguamente se denominaba *fatalidad,* y que hoy mismo el vulgo distingue con el nombre de *sino*. España ha sido, hasta Ayala y Tamayo, la tierra clásica del drama.

¿Qué queda, pues, de *Hernani?* Los versos, llenos

de color y de música, que cubren como un manto de oro el cuerpo raquítico y contrahecho de la obra, y hubieron de producir un efecto deslumbrador, maravilloso, en una época en que la poesía pseudo-clásica, á fuer de gastada, no tenía ya olor, color ni sabor. ¡ Los bellos versos ! Hé ahí lo que más se echaba en cara á la tragedia pseudo-clásica. No creo que, ni aun en este caso, los bellos versos sean, como decía Talma, una desdicha más. Ellos dan á *Hernani*, á pesar de todo, el cuño literario de que carecen las pedestres y viles piezas de teatro que hoy se fabrican, y á sus falsos personajes cierto tinte poético que los conserva á media luz en la memoria. Pero para saborear esa poesía, basta y sobra la lectura. En la escena, *Hernani* es hoy absolutamente intolerable.

Mal han hecho los directores de la compañía del Politeama en poner en escena á *Hernani*. El resultado ha sido, como era natural, un terrible descalabro.

El papel de Dª Sol, sobre ser mediocre y de poco lucimiento, no conviene en modo alguno á las facultades de Sara Bernhardt. Es un carácter completamente pasivo y débil, y ya sabemos que la mencionada artista necesita de papeles firmes y enérgicos. Así que sólo se la reconoció en el último acto, cuando se revuelve airada contra Ruy Gómez. Por lo de-

más, cantó, y cantó más que nunca. El procedimiento es siempre idéntico. Su ternura no tiene más que un moldecillo artificioso para manifestarse. Consiste en comenzar el verso en una nota aguda, y bajar luego gradualmente hasta una grave, que coincide con la última sílaba del mismo verso. En seguida... se vuelve á empezar. Es una especie de *arrorró*, muy bueno, sin duda, para arrullar el sueño, pero no para arrancar lágrimas. Esto sólo se consigue escuchando la voz misma de la naturaleza, mil veces más eficaz que todos esos menguados artificios.

Pero si el papel de Dª Sol es oscuro (perdón por esta involuntaria antítesis), en cambio los demás han sido como de molde para poner en la picota á esa adorable compañía. En el género de lo detestable á que el señor Garnier de derecho pertenece *(et par droit de conquête et par droit de naissance)*, puede asegurarse que ha estado sublime. Por temor, sin duda, á una manifestación hostil, se tuvo cuidado de poner una bien organizada *claque* en el paraíso. Únase á todo esto la pobreza de las decoraciones y de la maquinaria, y se comprenderá la magnitud del descalabro á que antes me refería.

Francamente, las representaciones del Politeama se tornan ya muy poco interesantes. En las primeras funciones, Sara Bernhardt, por su mérito y por su

fama, concentraba el interés y hacía olvidar todo lo demás. Hoy no sucede eso mismo. Satisfecha la curiosidad, el interés no puede ser ya tan grande ni exclusivo, sino que tiende á esparcirse por la obra representada y por el resto de la compañía. Y entonces aparecen las piezas en toda su insignificancia, y el conjunto escénico en toda su diformidad. Póngase de un lado á Sara Bernhardt, con sus méritos y sus defectos, y en otro la monótona repetición de dramas po bres y mezquinos, cuando no disparatados (que sólo ofrecen á la contemplación de nuestras familias el repugnante espectáculo de la degradación parisiense), interpretados por una compañía para la cual no hay palabras bastante duras, y se verá que el resultado final no puede ser otra cosa que una fuerte cantidad negativa.



"TEODORA"

REPRESENTACIÓN DE SARA BERNHARDT

LÁNGUIDAS, monótonas y frías se han arrastrado las últimas representaciones dramáticas en el Politeama. Una repetición más de *La Dama de las Camelias*, dos ejecuciones del vulgar é insípido *Maître de Forges* y una segunda del disparatado *Hernani:* hé ahí cuanto hemos tenido que *admirar* en los últimos diez días transcurridos. El escaso público que á tales funciones ha asistido, se ha mostrado frío y displicente, escatimando notablemente los aplausos hasta á la misma Sara Bernhardt. En vano los aplaudidores *oficiales* de la prensa han querido mantener vivo el interés de la temporada con sus desesperados elogios, y fresco el recuerdo de que Sara Bernhardt, nada menos, respira todavía entre

nosotros: todo ha sido inútil. Desde que la compañía volvió del Rosario, sólo quedan los restos mortales de aquel entusiasmo loco y por cuenta ajena de los primeros días. El público se aburre, y muchos abonados han hecho revender á vil precio sus caras aposentadurías.

Una de las mayores causas que á tan triste resultado han contribuído, haciendo terminar entre bostezos una temporada tan brillantemente iniciada, es la escasez y debilidad del repertorio. La única pieza dramática seria que en veinte funciones se nos ha ofrecido, no obstante pertenecer á un arte de imitación artificial, ha sido *Fedra*: todo lo demás queda perfectamente fuera del gran arte dramático.

El chispeante y festivo autor de las cartas á Lemaitre (1), quejándose hace días de esto mismo, ó de algo parecido, decía, con su sorna habitual, que nos íbamos quedando sin el *gran repertorio*. La burla era sangrienta. ¡ Pedir al arte dramático francés el *gran repertorio*, cuando hace dos siglos que carece de él! La Francia no tiene más repertorio dramático serio que el del tiempo de Luis XIV, y ese sólo puede ponerse hoy en escena por excepción, por fantasía, pues representa un arte de convención y de escuela que ni

(1) Daniel Muñoz.

tiene ni ha tenido nunca vida propia. Bien está ese ilustre muerto en el panteón, y tengo para mí que sería hasta profano galvanizar su cadáver para hacerlo andar rígido y frio por los bulliciosos caminos de la vida contemporánea. Por manera que, cuando Sara Bernhardt dijo, en carta publicada no hace mucho en nuestros periódicos, que se había propuesto *clavar entre nosotros el pendón del arte francés*, debió de referirse, sin duda, al arte francés moderno, y no al antiguo. Y bien; yo no censuro á la eminente artista por haber faltado á su promesa, sino por haberla hecho, siendo, como era, absolutamente imposible su cumplimiento. Nadie puede dar lo que no tiene, y Sara Bernhardt no puede ni ha podido *clavar* aquí, ni en parte alguna, el pendón de un *arte* que no existe. Al moderno arte dramático francés puede aplicarse lo que un ilustre poeta nuestro juzgó oportuno decir á Napoleón III:

> Empínate pigmeo,
> Que por más que te busco no te veo.

No habiendo, pues, verdadero y grande *arte dramático* de que echar mano, se nos ha querido ofrecer, por despedida, un *espectáculo dramático.* Ese espectáculo ha sido *Teodora,* del incomparable Sardou.

No me engolfaré, por cierto, endisertaciones históricas sobre el imperio bizantino, ni sobre el carácter, vicios y virtudes de Justiniano y Teodora, para juzgar ó analizar en seguida el novísimo melodrama francés. Nada sería más fácil, dados los serios estudios de que ha sido objeto el imperio de Oriente, en cuanto á su política, sus instituciones, sus costumbres, sus artes y su significado y alcance en la Edad Media; pero nada sería asmismo más fuera de lugar, más inocentemente infantil, tratándose de una obra como *Teodora,* que da todo al marco y nada á la pintura, y encaminada, no á deleitar noblemente el espíritu con la reproducción vivaz de una época, excepcional y única, de brillantísima decadencia, y de sus grandes y complexos caracteres, sino tan sólo á deslumbrar los ojos con el lujo y esplendor de los trajes y decoraciones, y con los prestigios de una aparatosa maquinaria.

Teodora, en suma, más bien que un drama, es un espectáculo del género de *Brahma* ó del *Excelsior.* Demostrado este aserto, creo que toda crítica está demás.

Ricos elementos ofrece al arte dramático el imperio de Oriente bajo la dominación de Justiniano y Teodora. Heredero de la gloria romana, al temple viril y heroico que momentáneamente le prestan sus gran-

des victorias, une todas las delicadezas y refinamientos de una cultura decadente, pero marcada con un sello original, característico, que le da lugar especialísimo en la historia política como en la historia artística. Su luz de reflejo brilla todavía vivísima en medio de la barbarie que por todas partes lo rodea, y esta barbarie, con la que forzosamente se encuentra en contacto, dentro y fuera de sus fronteras, influye en él y le comunica cierta rudeza salvaje en medio de su sibaritismo. De todo ello resulta un conjunto complexo formado por los más diversos elementos, poco apropósito para la simplicidad épica, pero admirablemente adaptable á la naturaleza complicada y palpitante del drama, y en especial del drama moderno.

Soy poco afecto al drama arqueológico, porque requiere una laboriosa preparación científica, las más veces deficiente y opuesta á la inspiración espontánea y sincera del artista; pero esta inspiración puede conservarse cuando la época y civilización que se quieren reproducir artísticamente, tienen alguna relación ó atingencia con las nuestras. Y no es posible desconocer que en nuestra época, brillante, pero gastada y sensual, entra por mucho lo que se ha llamado el bizantinismo. Como en tiempo de Justiniano, carecemos de esa solidez, de esos grandes entusiasmos

propios de edades lozanas, nos pagamos más de la palabra que de los hechos, y nuestras virtudes consisten más en las exterioridades de las formas que en la esencia misma de las cosas.

Ahora bien, ¿cómo ha encarnado Sardou en *Teodora* la civilización bizantina? Por medio de la siguiente fábula de melodrama :

Teodora, que contrariamente á lo que declara la historia, continúa su vida airada aun después de ser emperatriz, encuentra un día por la calle á un joven griego llamado Andreas, y porque hay un temblor de tierra, se echa en sus brazos, se enamora perdidamente de él, y le hace creer que es viuda, que se llama Mirta, y que un tío suyo pretende casarla con un viejo. Andreas, enamorado de Mirta, le hace saber el odio que siente por la emperatriz, y su plan de matar á Justiniano. Descubierta, como era natural, la conspiración, después de varias peripecias, Andreas, sabedor ya de que Teodora y Mirta son una misma persona, es llevado ante el emperador; pero Teodora halla medio de salvarlo. Herido más tarde en el combate que se traba en las calles entre el pueblo y las tropas de Belisario, es recogido en un lugar oculto del circo por una egipcia, antigua amiga de Teodora. Informada de esto la emperatriz, corre al lado de Andreas y trata de obtener nuevamente su cariño, por

medio de un filtro que había pedido á la egipcia para dominar á Justiniano. Pero la vieja, deseosa de vengar en el emperador el hijo que acaba de perder en la revuelta, la da, en vez de un filtro de amor, un veneno. Muere, pues, Andreas, involuntariamente envenenado por Teodora, y aparece en ese instante el verdugo, mostrándole la cuerda con que debe ahorcarla por orden del emperador, ya impuesto de su infidelidad.

Como se ve, no puede darse nada más vulgar ni más pueril que todo esto. La situación dramática que sirve de base á la obra, esto es, el amor de Andreas á Mirta y su odio á Teodora, siendo ambas una misma persona, es de lo más viejo y vulgar que puede imaginarse, y se necesita una pobreza de solemnidad para vaciar en tan gastado molde, sin mejorarlo en lo más mínimo, una nueva y aparatosa producción dramática. El desenvolvimiento de la acción no obedece á lógica alguna; todo es arbitrario y porque sí, y el desenlace no es más que el *Deus ex machina* de una artificiosa equivocación.

Pero en donde se ve más patente la debilidad artística de Sardou es, como siempre, en los caracteres. De personajes tales como Justiniano, Teodora y Belisario, no ha sabido hacer más que figurones sin verdad y sin vida, presentados bajo uno ú otro aspecto,

según conviene á los rebuscados efectos teatrales que solicita el autor.

Además, respecto de Teodora, la verdad histórica ha sido monstruosamente despreciada. Ya que aceptó el autor, como verídicos, los más que sospechosos chismes de la *Historia secreta* atribuída á Procopio, debió también admitir los testimonios auténticos que muestran á Teodora, ya olvidada de sus supuestos escándalos, digna de las alturas á que su buena suerte la llevara, é incapaz, por lo tanto, de los fáciles y sentimentales amoríos y de las ridículas aventuras á cuya luz principalmente nos la presenta.

No sólo hubiera sido esto más verdadero, sino también mucho más grande y más artístico. La ambiciosa y genial Teodora, procediendo y hablando como la más vulgar y desvergonzada *cocotte* de *boulevard*, y mandada ahorcar por Justiniano, siendo así que su muerte, ocasionada por un cáncer, fué un duelo público que llegó hasta alzarle estatuas y sellar monedas, es algo que sólo cabe en el magín de Sardou. Tiene este autor el triste dón de hacer sufrir una especie de *capitis diminutio* á cuanto pasa por su mano.

¡Y ese Cariberto, que nada hace ni sirve para nada, si no es para explicar al público los usos y costumbres de la corte bizantina y las rivalidades en que la ciudad está dividida!

Pero si toda verdad, si todo colorido falta en lo esencial, en el asunto, los caracteres y el diálogo, es curioso y característico el esmero puesto por el autor en la verdad decorativa. Á este respecto, se ha engolfado en los más minuciosos estudios, cómo puede verse por la polémica por él sostenida con Darcel, director de la manufactura de los gobelinos.

He dicho que este primor decorativo, unido á tanta pobreza y falsedad esencial, es característico, porque sirve para demostrar hasta la evidencia cuanto llevo expuesto acerca de la gran decadencia del teatro contemporáneo. Toda decadencia, en efecto, se señala por la importancia dada á lo externo con menoscabo de cuanto es esencial y profundo. Á veces lo externo suele ser, como en los dramas de Víctor Hugo, el estilo, en el sentido restricto que á menudo recibe esta palabra. Sardou, á falta de estilo literario, ha necesitado echar mano del estilo... indumentario. Añádase á esto que *Teodora* está admirablemente calculada para poner de relieve el talento de una gran artista, y se verá que toca el ideal del género de espectáculos que se buscan hoy en el teatro.

No era necesario ser muy lince para comprender de antemano que Sara Bernhardt alcanzaría en esta pieza uno de sus mejores triunfos. Toda ella está perfectamente adaptada á su temperamento y faculta-

des. Sin tiempo para más, por lo avanzado de la hora, me limitaré á señalar, como puntos culminantes de su interpretación, el cuadro tercero, en casa de Andreas, al sentirse insultada por el populacho (la lucha de encontrados afectos fué magistral en esta escena), la disputa con Justiniano (tan envilecido por el autor) en el cuadro cuarto, y sobre todo, la escena con Marcelo, que sirve de final al mismo cuadro. Vióšela entonces pálida, demacrada, convulsa, llevarse las manos á la cabeza, deseando y temiendo á la vez tropezar con el arma destinada á sellar los labios de Marcelo. Todo el terror y espanto que pueden traducirse en el rostro y la acción humana, se reflejaron en los suyos con fuerza verdaderamente estupenda.

Lástima que arte tan extraordinario haya estado al servicio de una escena tan falsa y de tan rebuscado efectismo. ¡Qué sería Sara Bernhardt en Lady Macbeth! De todos modos, la representación de *Teodora* formará, con la de *La Dama de las Camelias*, los dos triunfos más espléndidos é indiscutibles de la grande artista en la presente temporada.



"LA ESFINGE"

REPRESENTACIÓN DE SARA BERNHARDT

Una cuestión interesante se ha debatido en nuestros dias, aunque de un modo insuficiente, en la esfera de la creación dramática y novelesca. Se trata de averiguar si, para producir obras sólidas y esencialmente artísticas en uno y otro género, conviene dar preferencia á la pintura de la gente del pueblo, donde es más fácil hallar caracteres simples y francos, en los cuales tiene la naturaleza más eficaz imperio, ó si ofrece interés mayor la análisis de los caracteres refinados, propios de las elevadas esferas sociales, donde el brío é intensidad de los afectos están como velados y reprimidos por la educación, por el respeto mutuo, y por tantos otros motivos que contribuyen á dar á dichos caracteres gran

riqueza y variedad de matices. Esta cuestión, una de tantas que dividen la tendencia naturalista de la tendencia idealista, no es para tratada á la ligera, en una crónica como esta; pero su recuerdo es oportuno y útil al hablar del drama de Octavio Feuillet, *La Esfinge*, representado anoche.

Por mi parte, pienso que los caracteres más cercanos á la naturaleza son los más favorables á las verdaderas obras de arte. En los tipos refinados lo característico se pierde y lo convencional entra por mucho, y los hace insípidos é incoloros. Las exigencias de la vida social imponen un lenguaje tímido y poco expresivo, cuyo convencionalismo acaba por trascender á las ideas y pasiones de los que habitualmente le emplean. Pero es menester que la pintura y análisis de la gente del pueblo no se limiten á lo externo y fisiológico, sino que llegue á cuanto hay más íntimo y espiritual en ellos. Por ahí pecan casi todos los modernos escritores naturalistas, y muy especialmente Zola, los cuales son más bien fisiólogos por amor á la ciencia, que psicólogos por amor al arte. Pretenden tomar de la ciencia experimental sus procedimientos y doctrinas, y como nada hay ni puede haber en ella que se refiera al espíritu y le tome en cuenta, prescinden de ese elemento en sus pinturas. Pero ese elemento existe, por más que

escape á la análisis, llamésele espíritu ó modificación de la materia, y su soplo arcano, impalpable, pero poderoso y fecundo, es lo único que puede dar vida interna y luminosa á las creaciones artísticas. Los naturalistas lo conseguirían si no fueran sistemáticos, si en vez de la verdad *científica* por amor á la ciencia, buscasen la verdad *humana* por amor al arte. En tanto que este grande y verdadero Realismo ó Naturalismo no da señales de vida en nuestros días, yo daré la preferencia á Julia de Trécœur sobre Mme. Bovary, sin perjuicio de anteponer á una y otra las incomparables imágenes de Dorotea, Margarita y Sotileza.

Octavio Feuillet, una de las figuras más interesantes de la literatura francesa contemporánea, es, pura y simplemente, el polo opuesto de Zola. El primero llega por la verdad á lo romancesco, como el segundo toca por la verdad á lo prosaico. Son dos extremos: la media de ambos sería la perfección. Ambos representan con brillo, respectivamente, las dos tendencias contrarias de nuestra época: el uno la observación neta y cruda de la verdad científica; el otro la pintura de cuanto hay más delicado y exquisito en la naturaleza humana, y la elegante cultura de formas de una sana educación literaria.

Dejando de lado los paralelos, siempre peligrosos,

es imposible no reconocer en Feuillet un arte fino y maravilloso para unir en lazo estrechísimo la verdad y la poesía de la vida. Lo romancesco, á que constante y genialmente tiende, se salva en él casi siempre de lo convencional y lo falso. Pero conviene observar que no habría arte ni talento suficientes para llegar á este admirable resultado, si cierto género de poesía, lo que convencionalmente se designa con el nombre de *novelesco,* no entrara por algo, y á veces por mucho, en la vida y los sentimientos de los hombres. Sólo que se necesita un tacto finísimo y un talento envidiablemente equilibrado para sorprender ese elemento en lo vivo de la realidad, y combinarlo y fundirlo con ella en la creación artística, del mismo modo que en la realidad está combinado y fundido.

Ese tacto, ese talento los posee Feuillet en grado eminente, y de ahí el extraordinario encanto y seducción de sus obras, que realizan el milagro de sobreponerse á la balumba de prosa que nos abruma, y á á las crudezas naturalistas que nos invaden. No es el suyo, sin duda, el arte grande y potente surgido de las entrañas de la naturaleza ; pero es el arte fino y exquisito por excelencia, que compensa, hasta donde es posible, en elegancias y primores, lo que le falta de substancia y jugo.

La idea de *La Esfinge* la ha tomado Feuillet de su novela *Julia de Trécœur.* Este drama es, ante todo y sobre todo, un estudio de carácter. Su protagonista, Blanca de Chelles, realiza el tipo favorito de Feuillet. Gusta este escritor de pintar los sentimientos y pasiones, no en toda su extensión y fuerza, sino en sus fases más recónditas, y como reprimidos por el carácter. De ahí que elija sus personajes en las más elevadas esferas sociales, en las cuales puede únicamente hallar, como observé al principio, esos caracteres complicados, contradictorios y enigmáticos que lo aseguran contra la vulgaridad y los lugares comunes del arte, á los cuales profesa un altivo y saludable horror. Feuillet es el autor menos efectista que pueda imaginarse. Hace sentir el rumor sordo de las pasiones, sus convulsivas palpitaciones, pero evita cuanto puede sus estallidos violentos, que le repugnan por lo que suelen tener de teatrales y aparatosos. No escribe para el vulgo de los lectores, ni para la plebe literaria, sino para los espíritus selectos que saben sentir y medir en todo su alcance la poderosa elocuencia de un gesto, una actitud ó una mirada. Bajo la suave piel de su finísimo guante, suele tener mano de hierro.

Blanca de Chelles es, pues, una joven de afectos apasionados y enérgicos, velados por un carácter de

una apariencia á la vez altivo y frívolo, forjado por las extrañas circunstancias en que se encuentra: hé aquí la Esfinge. Casada sin amor con un hombre vulgar que viaja en lejanas regiones, vese asediada por muchos adoradores, que son objeto de sus engaños y burlas. Nadie comprende esa mezcla extraña de coquetería y tristeza, de serias preocupaciones y frívolos aturdimientos, que en ella se advierte. Su suegro, que ve los peligros que corre el honor de su hijo ausente, la lleva á residir durante un tiempo al lado de Berta, amiga de la infancia de Blanca, de carácter dulce y encantador, lleno de ternura, generosidad y buen juicio, casada con Savigny, hombre severo, aunque no rígido. Chocado éste de la aparente frivolidad y coquetería de Blanca, quiere alejar de esa compañía á Berta; pero aquélla, deseosa de desarmar el enojo de Savigny, le entrega una serie de cartas destinadas á no ser leídas por nadie, en las cuales Blanca ha dejado impresas las profundas huellas de un amor desgraciado. La lectura de estas cartas conturba vivamente el espíritu de Savigny, y le pone en el caso de tener varias conferencias con Blanca. Queriendo, no obstante, convencer á su esposa de cuán infundados son los celos que empiezan á inquietarla, insiste en su designio de alejarse de Blanca. La escena en que esto se decide es admi-

rable. ¡ Cómo se adivina que, al convencer á su esposa, el excelente Savigny trata de convencerse á sí mismo ! ¡ Cómo habla, á pesar suyo, su conciencia, cuando dice que Blanca es inquieta... é *inquietante !* Blanca, que ha escuchado oculta esta conferencia, quiere probar su inocencia á Berta, manifestándole su amor por un rico lord inglés con el cual quiere huír esa noche misma. En vano pretende Berta evitarlo : Blanca está decidida y ha dado su palabra. Berta, desolada, al retirarse con su marido del baile en casa de Blanca, á que habían asistido, le revela el fatal proyecto, y le suplica impida la fuga de Blanca, quien debe atravesar el parque de Savigny para reunirse con su amante. Savigny accede, y Berta se aleja. Aparece Blanca, por fin, y Savigny procura detenerla, primero respetuosamente, como por interés de ella, luego con repentino imperio, como por interés suyo. Blanca comprende entonces que es amada por la persona que ella verdaderamente amaba en silencio, y se arroja en sus brazos, accediendo con transporte al ruego de no partir que Savigny tiernamente le hace. Este es el punto culminante del drama, donde el enigma se descifra. ¡ Pero qué sobriedad admirable en este imprevisto estallido de la pasión ! — "¡ Me ama Vd., pues ! — " No partas, yo te lo ruego ". Ni una palabra más.

Hay algo profundamente diabólico y recónditamente humano en esa noble rectitud de Savigny, que aguijoneada por los sentimientos generosos de Berta, le impele á las amargas delicias del amor criminal. ¡Cruel ironía, silenciosa carcajada del corazón humano, lanzada á la faz de los más honestos y severos propósitos!

Berta llega en seguida, y aunque lo ha oído todo, finge heroicamente no saber nada. Los amantes dan rienda á sus sentimientos, juzgándose exentos de toda sospecha. Un día, sin embargo, las cartas que Blanca entregó á Savigny desaparecen del sitio en que éste las tenía guardadas. Berta revela, por fin, á Blanca que ella posee esas cartas, y le manifiesta su resolución de entregarlas á su suegro el almirante, si no consiente en alejarse para siempre de aquellos sitios. Blanca se niega á partir; Berta, en vez de denunciarla, en un movimiento de generosidad, le entrega las cartas, y aquélla, queriendo corresponder al noble acto de su amiga, toma el veneno que llevaba habitualmente en el anillo. El suicidio es un desenlace favorito de Feuillet.

Fuera de la adoración exagerada y algo ridícula que Sajardie, Emerard y Ulrico muestran por Blanca en el primer acto, yo no encuentro más defecto á este interesante drama que el ser más propio de la

lectura que del teatro. La pasión fundamental que sirve de eje á toda la pieza está demasiado comprimida y velada para el espectador. En la lectura, la menor palabra, el rasgo más delicado se puede comprender y saborear en toda su belleza y en todo su alcance. En la escena, tales pormenores resultan demasiado tenues y esfumados: se requiere un pincel más franco y vigoroso. *La Esfinge* es, en su parte más interesante, una primorosa miniatura, y como tal, poco adecuada para contemplarse como telón de teatro. Pero, en suma, ¡bien venida sea, como oasis literario y artístico, al fin del estéril desierto de fabricaciones groseras que hemos atravesado!

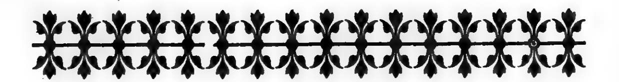
Poco hay que decir de la representación de esta pieza por la compañía del Politeama. El señor Berthier, en su papel de Ulrico, nos ofreció una ridícula caricatura; el señor Garnier, contra su costumbre, solamente mediocre; la señora Malvau, discreta y simpática como siempre.

En cuanto á Sara Bernhardt, casi no tiene en este drama cómo hacer valer las facultades que le son propias. Ni el papel de Blanca, ni el de Berta, que desempeñó en París cuando se estrenó *La Esfinge*, ofrecen toda la franca energía que su género de talento requiere. He de hacer excepción, sin embago, del último acto, donde, además de la muerte, que

fué, como siempre, admirable, dijo algunas frasses con fuerza y poder extraordinarios.

La temporada ha concluído, y con ella estas crónicas. He seguido con grande interés las manifestaciones del talento de Sara Bernhardt entre nosotros, buscando sinceramente la verdad, sin frialdad escéptica ni exageraciones ridículas. Hemos podido convencernos, por nuestra propia cuenta, de que Sara Bernhardt es realmente una artista eminente, no exenta de graves defectos, que hacen, en general, todavía superior á sus méritos, su renombre. En ella, como en casi todo lo que es francés, es necesario admitir un tanto por ciento de tolerancia.

Por lo demás, esta temporada ha servido para desengañar á muchos, con respecto á las pretendidas excelencias de la dramática francesa moderna y contemporánea. Cada cual ha podido convencerse por sí mismo de que tal arte, literariamente, no existe ni lleva miras de existir.



APUNTES ESTÉTICOS

A. B. F. Dobranich.

I

DEL ARTE EN GENERAL. — SU IMPORTANCIA

Dice Aristóteles que el arte es la imitación de la naturaleza. Esta definición, estrechamente entendida por muchos humanistas (Batteux entre ellos), ha dado margen á un gran extravío en las doctrinas estéticas que, desde el Renacimiento hasta nuestros días, han venido sucediéndose. En efecto, por más que el principio fundamental de la mutilada Poética del Estagirita sea la imitación *(mimesis)*, es indudable, si se atiende al conjunto de sus ideas, que en la mente del filósofo esta imita-

ción no se refiere, como fundamento estético, á lo determinado y relativo, sino á lo universal, esto es, á lo ideal, al *tipo* que la mente humana vislumbra. Esto se confirma con la definición del arte que da Aristóteles en la *Moral*, diciendo que es "la facultad de *crear* lo verdadero con reflexión". De aquí que divida á los poetas en tres categorías: los que hacen á los hombres mejores de lo que son (idealismo), los que los hacen tales como son (realismo), y los que los hacen peores de lo que son (naturalismo).

Si el arte, como se ha sostenido y se sostiene todavía, no fuera más que la imitación de la naturaleza, en el sentido estricto de la palabra, excluyendo la idea de creación, facultad por excelencia del artista, reduciría á éste al papel de copista perpetuo. "¿Á qué reproducir, pregunta Hégel, combatiendo esta teoría, lo que la naturaleza ofrece ya á nuestras miradas? Este pueril trabajo, indigno del espíritu á que se dirige, y del hombre que lo realiza, sólo le demostraría su impotencia y la vanidad de sus tentativas, pues la copia será siempre inferior al original. No es imitar lo que nos agrada, sino crear. La invención más pequeña sobrepasa todas las obras maestras de imitación". No es esto decir que no deba imitarse la naturaleza, sino que la imitación debe sólo realizarse en cuanto á los elementos componentes de la obra

artística, y no respecto de su conjunto ó totalidad. No de otro modo con las flores de diversas plantas se forma un ramo, un todo, que, como tal, no existe en ninguna de las que á su formación contribuyeron.

Por otra parte, si tal restricción hubiera de ser aceptada, fuerza sería excluír de la definición antedicha algunas de las bellas artes. ¿Qué imita la música? ¿qué la arquitectura? Nada que exista en la naturaleza, pues ambas no son más que la encarnación, por diversos medios, de cierto género de belleza por la humana mente concebido.

Estas dos artes son la más evidente prueba de que existe en nosotros un ideal, un tipo de belleza, independiente de las cosas que vemos y palpamos; inexplicable y misterioso, pero no por ello menos verdadero é impulsivo. Ahora bien: ¿qué es lo que incumbe al artista? Encarnar esa idea en forma sensible, y hacernos ver y sentir la belleza, aun cuando del modo relativo y limitado que está al alcance del hombre. Por manera que, si todas las bellas artes se han de abarcar en una sola y completa definición, lo más seguro y cierto será afirmar que el fin del arte es la creación de obras bellas. Esta amplia definición señalando desde luego el objeto primordial del arte, me servirá de guía en los diversos puntos que me propongo tratar, aunque ligeramente, en estos simples

apuntes. Debo advertir también, que al hablar del arte, me refiero más particularmente á la poesía, que es la primera de todas las bellas artes, y que en cierto modo las resume y comprende.

Establecido que el arte tiene por fin la creación de belleza, la primera duda que surge en el espíritu es la siguiente: ¿es el arte algo serio y digno de la inteligencia humana, ó es sólo un fútil pasatiempo, propio de quien no tiene nada grave en que ocuparla?

Esta cuestión es hoy de vivísimo interés, por cuanto las tendencias utilitarias que cada día se enseñorean más del espíritu humano, han provocado un movimiento de opinión adverso al arte, predominante en cierto linaje de personas que no carecen de ilustración y buen sentido.

Es curioso observar que mientras muchos hombres de ciencia, que no pasan de la medianía, enamorados del cálculo y del número, se muestran desdeñosos del arte y lo consideran como cosa de poco momento, los que han llegado á las más altas esferas de la inteligencia, como Aristóteles y Hégel, se complacen en colocarlo al lado de la religión y la filosofía, viendo en él un noble ejercicio de las más encumbradas facultades del espíritu humano. Dice Aristóteles que la poesía, por ser la representación de lo universal y necesario, es más profunda y filosófica que la historia, que

sólo representa lo determinado y relativo; y Hégel, el más grande de los filósofos modernos, refuta del modo admirable que va á verse, la objeción que se hace al arte, de no producir sus efectos sino por la apariencia y la ilusión. Dice:

"Tal objeción sería fundada si la apariencia pudiera considerarse como algo que no debe existir. Mas la apariencia es necesaria al fondo que manifiesta, y tan esencial como él. La verdad no existiría si no se manifestase á sí misma del mismo modo que al espíritu en general. Entonces, el cargo no debe recaer sobre la apariencia ó manifestación, sino sobre el modo de representación que el arte emplea.

"Pero si estas apariencias se califican de ilusiones, otro tanto podrá decirse de los fenómenos de la naturaleza y de los actos de la vida humana, que, no obstante, se miran como si constituyesen la verdadera realidad; pues sobre todos esos objetos inmediatamente percibidos por los sentidos y la conciencia, es menester buscar la verdadera realidad, la substancia y esencia de todas las cosas, de la naturaleza y del espíritu, el principio que se manifiesta en el tiempo y el espacio por medio de esas existencias reales, pero que en sí mismo conserva su existencia absoluta. Ahora bien, justamente la acción y desenvolvimiento de esta fuerza universal son el objeto de las representaciones

del arte. Sin duda, ella aparece también en el mundo real, pero confundida con el caos de intereses particulares y de circunstancias pasajeras, mezclada con lo arbitrario de las pasiones y de las voluntades individuales. El arte desprende la verdad de las formas ilusorias y mentirosas de este mundo imperfecto y grosero, para revestirla de una forma más elevada y pura, creada por el espíritu mismo. Así lejos de ser simples apariencias puramente ilusorias, las formas del arte encierran más realidad y verdad que las existencias fenomenales del mundo real. ***El mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y la historia.***

"Las representaciones del arte tienen todavía sobre los fenómenos del mundo real y los acontecimientos particulares de la historia, la ventaja de ser más expresivos y transparentes. El espíritu penetra más difícilmente á través de la dura corteza de la naturaleza y de la vida común, que á través de las obras del arte."

No contento con esto, Hégel sostiene que el arte es superior á la naturaleza, y rebate el argumento de que las obras de Dios son más perfectas que las del hombre, diciendo que tal afirmación equivale á creer que Dios no obra en el hombre y por el hombre, y que el círculo de su actividad no se extiende fuera de

la naturaleza. Lejos de eso, añade, la proposición contraria es la verdadera : Dios saca mucho más honor y gloria de lo que el espíritu hace, que de lo que produce la naturaleza, pues no solamente existe lo divino en el hombre, sino que se manifiesta en él su forma mucho más elevada que en la naturaleza. Dios es espíritu; el hombre, por tanto, es su verdadero intermediario y su órgano. En la naturaleza, el medio por el cual Dios se revela tiene una existencia puramente externa. Lo que no tiene conciencia de sí es muy inferior á lo que la posee.

Por otra parte, lo que en verdad nos interesa, es lo realmente significativo en un hecho ó una circunstancia, en un carácter, en el desenvolvimiento ó desenlace de una acción. El arte lo toma y lo hace resaltar por modo mucho más vivo, más claro y puro que lo que puede encontrarse en los objetos de la naturaleza ó en los hechos de la vida real. Hé ahí la razón por la cuál las creaciones del arte son más elevadas que las obras de la naturaleza. Ninguna existencia real exprime lo ideal como lo hace el arte.

Atribuye, además, Hégel al arte una gran importancia filosófica, en cuanto hace desaparecer la formidable oposición de lo absoluto y lo relativo, de lo general y lo particular, enlazando lo uno con lo otro, dando lo ideal en forma sensible, y produciendo así

la verdadera realidad. Esto ya lo hace notar Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética*. El arte, observa aquél, no es más que un modo de revelación de Dios á la conciencia, de expresar los más profundos intereses de la humana naturaleza y las verdades más comprensivas del espíritu. En las obras de arte los pueblos han depositado sus más íntimos pensamientos, sus más ricas intuiciones. Á menudo las bellas artes son la única llave con cuyo auxilio nos es dado penetrar en los secretos de su sabiduría y en los misterios de su religión. La contemplación de lo bello produce en nosotros un goce sosegado y puro, incompatible con los deleites groseros de los sentidos; ella eleva el alma sobre la ordinaria esfera de sus pensamientos; predispone á las resoluciones nobles y á las acciones generosas, por la estrecha afinidad que existe entre los tres sentimientos y las tres ideas del bien, de lo bello y de lo divino.

Meditando seriamente sobre estas profundas consideraciones del filósofo alemán, es imposible no adquirir el convencimiento íntimo de que el desvío que muchos manifiestan al arte se debe, por una parte, á la carencia de dotes artísticas, y por otra, á falta de instrucción y poca elevación de pensamiento. ¿Cómo es posible admitir que el arte, que pone en movimiento los más hondos afectos del alma; que por una

especie de sabiduría intuitiva penetra en los arcanos del corazón; que eleva el pensamiento á la desinteresada contemplación de lo hermoso y perfecto, y que, por virtud misteriosa, sin dejar de ser verdadero, realza y transfigura (purificación de los afectos, que decía Aristóteles) cuanto en su serena esfera penetra, no sea digno de amor intenso, de veneración profunda, y de reinar como soberano *en el sagrado templo de la frente?*

II

FONDO Y FORMA

La eterna controversia sobre el fondo y la forma en las obras artísticas y literarias, como muchas otras, queda resuelta con sólo plantearla de una manera clara y precisa. Increíble parece que, por una simple confusión de términos, se discuta tanto y tan vanamente, aun entre personas cultas é instruídas, acerca de un punto que, en sí mismo, no ofrece dificultad de ningún género. Á fin de no caer, pues, como generalmente sucede, en una mera discusión de palabras, conviene establecer previamente qué debe enten-

derse por fondo, qué por forma en las obras de arte.

Entiendo por *fondo* el conjunto de ideas y sentimientos de un hombre ó de la especie humana, en un país, en una época determinada. No debe circunscribirse el fondo á la manera de ser filosófica, moral, científica ó religiosa del espíritu, sino á su estado total, lo cual comprende sus hábitos é inclinaciones, sus pasiones y los impulsos de su voluntad.

Entiendo por *forma* la encarnación de estas ideas, afectos, etc., hechos sensibles por medio de la línea, el color, el sonido ó la palabra, según sea el arte elegida para la manifestación del *fondo*.

Establecido esto, vese claramente que no puede haber en el fondo belleza artística, sino simplemente belleza natural, moral ó científica, y que el arte comienza juntamente con la encarnación, con la forma, la cual, cuando se refiere á la concepción general de la obra, al asunto, á la acción, á los caracteres, á los símbolos ó alegorías, es *conceptiva* ó *imaginativa* (entelequia ó forma esencial); cuando á las descripciones, imágenes, diálogos, etc., contenidos en la obra, es *narrativa* ó *expositiva* (forma interno-externa); y cuando á la exteriorización de las anteriores por medio del lenguaje, es simplemente *expresiva* ó *significativa* (forma externa). De todas estas formas, la que constituye la verdadera creación artística, la

nvención poética, es la forma conceptiva ó esencial.

Trataré de hacer palpable lo expuesto con un ejemplo. Sea éste la *Ifigenia en Táuride* de Goethe. El gran poeta alemán ha querido darnos en ella una muestra elocuente del ascendiente, suave y poderoso á la vez, que un alma elevada y pura, sin más fuerza que su belleza moral, es capaz de ejercer sobre bárbaras costumbres y pasiones violentas. Hé aquí la idea general de la obra, esto es, su *fondo*. Ahora bien: este pensamiento abstracto podía haber sido realizado de mil maneras diferentes, según el ingenio del artista, y según la época y el país en que éste viviera; y así como de un pedazo de mármol lo mismo puede fabricarse una estatua hermosa que un indigno mamarracho, así también con aquel noble y elevado pensamiento pudo producirse un drama despreciable, en vez de la tragedia inmortal y espléndida que admiramos como una de las obras maestras de la literatura alemana.

Goethe, transformando profundamente una antigua leyenda mitológica, hermosamente dramatizada por Eurípides, ha *encarnado* la idea general á que se propuso dar forma artística, por medio del *asunto*, de la *acción*, de los *caracteres*, por él elegidos. Toas, rey bárbaro de Táuride, habíase enamorado de

Ifigenia, hija de Agamenón, salvada del sacrificio por Diana, de quien era desde entonces sacerdotisa. Este amor, respetuoso y moderado, por la superioridad moral de Ifigenia, empieza á civilizar al rey, y con él á sus súbditos. Empero, la negativa de la virgen á casarse con el rey, enciende nuevamente su ira, y los sacrificios humanos, que habían caído en desuso, vuelven á ejecutarse con todo rigor en los extranjeros recién llegados. En tales circunstancias, llegan á Táuride Orestes y Pílades (hermano aquél de la heroína), quienes son hechos prisioneros á fin de inaugurar con ellos el restablecimiento del rito. Procuran ambos salvarse, salvando á Ifigenia, para lo cual es menester que ésta engañe astutamente al rey; pero la virgen, antes de cometer la fea acción de mentir, y en perjuicio de aquel á quien es deudora de tantas consideraciones, prefiere que todo se pierda, y descubriendo á Toas los planes de evasión, obtiene de éste, por medios persuasivos, la libertad de ella y la de su hermano.

Como se ve, el *asunto* no es más que la *forma interna* con que el poeta realiza su idea, esencialmente moderna; es la *concepción artística*, de la cual forma también parte la creación de los personajes, de Ifigenia, por ejemplo, que es el tipo humano y determinado, rodeado de una aureola divina, por el cual

se manifiesta la belleza moral que el poeta había visto en abstracto.

Las imágenes de que los personajes se valen para expresarse, sus diálogos, etc., constituyen lo que he llamado forma narrativa ó enunciativa; y el lenguaje y la metrificación que el artista emplea, la forma externa.

En la segunda categoría de formas debe contarse el estilo, en su sentido restricto, que es el arte de dar relieve á las cosas: complemento indispensable, sin el cual no hay obra de arte ni escrito duradero. Así, el estilo vulgarísimo de Eugenio Sué, impedirá que sus novelas, no obstante su fuerza inventiva, figuren con honor en la literatura francesa.

Sin embargo, no basta el estilo, ni menos la corrección y pureza del lenguaje, ni la buena construcción y sonoridad de los versos, para llegar á las grandes creaciones poéticas. Si éstas no sobresalen por las formas esenciales, es decir, por el vigor, profundidad ó delicadeza de la concepción, por la acción y los caracteres en las obras épicas, dramáticas ó novelescas, por más que estén escritas con elegancia y gallardía, su vida, cuando merezcan vivir por sus bellezas de estilo, será modesta y poco gloriosa. En este concepto decía Goethe sabiamente: "No se quiere ver que la verdadera fuerza y efecto de una poesía,

estriban en la *idea*, en el *asunto* (obsérvese la asimilación de estas dos palabras). Así, millares de poesías se escriben cuyo asunto es nulo, las cuales simulan una especie de existencia por medio de una versificación sonora".

Por lo contrario, la fuerza, grandeza ó delicadeza de las formas internas y primeras, son bastantes á disimular no pocos defectos de lenguaje, y aun de estilo, sin que esto quiera decir que las formas externas deban descuidarse, ó sean de escasa importancia. Nada de eso. Hasta los últimos detalles de las formas expresivas, tienen un alto significado en las creaciones artísticas, y lejos de perjudicar ó embarazar, como pretenden tantos escritores vulgares, destituídos del anhelo de la perfección, las cualidades fundamentales, son su más rico complemento y esmalte.

Para mayor abundamiento bastará observar que las traducciones perfectas son un cuasi-imposible. Dice Cervantes que una traducción es como una trama vuelta del revés. ¿Y por qué? Las ideas, y aun las formas esenciales ¿no son casi siempre traducibles? Indudablemente; pero la dificultad estriba en que, en los verdaderos poetas, hasta la colocación de las palabras en el verso, casi siempre imposible de conservar en la traducción, es de suma importancia.

De esta disposición, de esta armonía despréndese un espíritu ligerísimo, que no está exclusivamente en ninguna parte del verso, pero que es como el alma de él. Trocado el orden de las palabras, ese espíritu se desvanece, produciendo la desesperación del traductor de gusto fino y delicado.

Por todo lo hasta aquí expuesto, se comprenderá la confusión monstruosa en que caen los que, entendiendo por *forma* tan sólo la forma externa, hablan de ella con menosprecio, conceptuándola inferior, ó cuando mucho, de igual importancia á lo que malamente entienden por *fondo*. De aquí un dilema insalvable. Ó los que desprecian la forma lo hacen por confusión de términos ó por error de ideas. Si lo primero, ponen de manifiesto su ignorancia; si lo segundo, su incapacidad esencial de comprender y sentir el arte.

Éste, según queda demostrado, no es más que una sucesión ó encadenamiento de formas, de diversa importancia y categoría, pero formas siempre. Las ideas puras podrán ser verdaderas, morales, profundas, etc., pero jamás artísticamente bellas. Sólo cuando se han realizado y hecho sensibles por medio de la forma, penetran en los dominios del arte. Por esto decía Goethe que crear era dar forma; y á fuer de verdadero artista, manifestaba una antipatía inven-

cible por las abstracciones. "Toda teoría es incolora; pero el árbol precioso de la vida es verde", dice Mefistófeles. "El que se entrega á meditaciones profundas se asemeja á un animal á quien un genio maléfico le hace dar vueltas en torno de un árido matorral, mientras á corta distancia se extiende la fresca hierba".

Si el fondo, el verdadero fondo, fuese lo principal en la obra de arte, apenas las ideas que lo constituyeron dejasen de alimentar y encender el espíritu humano, la creación informada por ellos, perdiendo su importancia estética, quedaría relegada á la condición de mera curiosidad arqueológica. Y la verdad es que sucede todo lo contrario, pues no sólo nos interesan y conmueven las obras de las edades pasadas, en donde principalmente resplandecen esos sentimientos que forman como la base y substancia del espíritu en todas las épocas y países llegados á un cierto grado de civilización, sino también las que están informadas por ideas y afectos transitorios sí, pero bastante poderosos para engendrar verdaderas creaciones artísticas.

Se me dirá que la larga y monótona relación de los diarios combates que libraban griegos y troyanos, contenida en varios libros de la *Iliada*, no nos interesa ni conmueve poco ni mucho, no obstante causar

á los helenos, como dice Macaulay, ataques epilépticos. Lo reconozco de buen grado. Pero esto es porque tales relatos tenían para los mismos griegos un interés más histórico que artístico, y no habían penetrado sino *transitoriamente* en la esfera del arte. Así tengo por seguro que, para un verdadero artista de aquellos tiempos, esos episodios formaban la parte más flaca y débil de los poemas de Homero. Del mismo modo, nuestro himno nacional nos entusiasma y conmueve, no por su belleza artística, en general bien pobre y escasa, sino por los recuerdos históricos que encierra y la fibra patriótica que le anima, es decir, por su *fondo*. Así, nada de extraño tiene que deje indiferente al que no sea argentino ó americano. Otra cosa sucedería si fuese de alta y resplandeciente hermosura artística. En tal caso, aun los españoles de buen gusto y elevado espíritu se sentirían por él atraídos y embriagados.

Esto explica por qué el cuadro sublime que el mismo Homero nos pinta del combate en la llanura entre Aqueos y Danaos, contemplado soberanamente por Júpiter desde las cumbres del Ida, nos entusiasma y nos penetra de majestad y grandeza. De la misma manera, á pesar de que el odio de los suizos á su tirano no puede encender en nosotros la ira ni el deseo de venganza; no obstante que no tengamos mo-

tivo alguno de saña contra Napoleón y los franceses por su avance sobre España, el *Guillermo Tell,* de Schiller, y las odas fulminantes de Quintana llenarán siempre y en todas partes de entusiasmo, de admiración y goce estético á todo el que posea verdadero *entendimiento de hermosura.* Es que las ideas y pasiones, una vez que se han realizado estéticamente, adquiriendo forma bella y penetrando en la esfera del arte por medio de la concepción artística, podrán salir de la conciencia, pero jamás de la imaginación de espíritus elevados. ¡Triunfo sublime, reservado sólo á los esplendores y encantos de la forma pura!

Es, pues, por demás vulgar y propio de quien no sabe sentir ni comprender la hermosura, el motejar de *viejas* las grandes creaciones artísticas, sólo porque el *fondo* de ellas, las ideas ó afectos que encierran, han dejado de ser artículos de fe para el espíritu del hombre.

Concluír de todo lo dicho que nada significa para la creación artística que la informen ideas altas ó bajas, morales ó inmorales, verdaderas ó falsas, creídas ó fingidas, sería caer por la exageración en lo absurdo. Por lo contrario, la altura y belleza moral de las ideas y sentimientos realzan sobremanera la obra artística, comunicándole más puro resplandor y brillo. Y esto por el estrecho lazo que une los con-

ceptos de lo bello, lo bueno y lo verdadero. Mas esta relación no debe ser causa de que se las confunda, y así como por contribuír la riqueza y transparencia del mármol al esplendor de la estatua no se ha de afirmar que en aquéllas, y no en las formas que le da el artista, reside principalmente su hermosura, de igual modo, absurdo sería pretender que en el fondo y no en la forma está lo más rico y primoroso de la creación del poeta. Lejos de eso, afirmo y sostengo, si bien tal procedimiento no es recomendable, que con ideas de escaso valor, y aun inmorales y falsas (filosóficamente hablando), pueden crearse obras de arte de mérito, aunque impuras, así como las más altas y nobles ideas pueden servir de base á concepciones artísticas prosaicas y despreciables.

¿Cuál es la idea general, abstracta ó filosófica que se desprende de Herman y Dorotea? Difícil fuera dar con ella. Es la breve y sencilla historia de los amores de un aldeano con una jóven á quien los desórdenes de la revolución francesa constriñen á abandonar su país natal. Ni siquiera podría descubrirse la idea de los males que las revoluciones traen consigo aparejadas (lo cual, por otra parte, no sería muy nuevo ni muy profundo), pues no hay catástrofe final que la confirme, antes su desenlace es suave y venturoso. Los sentimientos é ideas que

le sirven de base son puros y nobles, pero inútil fuera buscar en ella el violento estallido de las pasiones, tan del gusto de los poetas noveles. Esta obra es la encarnación más perfecta del arte por la belleza. La fresca melodía de esas dos voces juveniles elevándose de entre el sordo y fatídico estruendo de la Revolución, cuya onda corre desde un extremo al otro del poema; los cárdenos relámpagos que iluminan á cada instante las dos amantes y serenas cabezas; el tino admirable de desenvolver la acción en circunstancias que, rotos los lazos convencionales, é imperante el hondo lenguaje del alma, la civilización parecía remontar á sus fuentes primitivas; esto es, formas, y sólo formas, es lo que constituye lo grande y magnífico de esta creación artística, bastante por sí sola á dar glorioso renombre á una literatura.

Por lo demás (para terminar este punto), la forma y el fondo, aun cuando teóricamente las estudiemos disgregadas, son de todo pundo inseparables en la creación del artista. Y esta unión íntima de ambos elementos, prueba una vez más la importancia y excelencia fundamental de la forma en las obras artísticas; y por eso dice Víctor Hugo, autoridad nada sospechosa en la materia: "La forma es cosa mucho más absoluta de lo que generalmente se piensa.

Error es creer, por ejemplo, que un mismo pensamiento puede escribirse de diversos modos, que una misma idea puede revestir diferentes formas. Cada idea no tiene nunca más que una forma, que le es propia, que es su forma excelente, completa, su forma rigorosa, su *forma esencial*, por ella preferida, que surge siempre conjuntamente con ella del cerebro del hombre de genio. Así, en los grandes poetas, nada más inseparable, más adherente, más consubstancial que la idea y la expresión de la idea. Matad la forma, y casi siempre habréis muerto la idea. Quitad su forma á Homero, y os quedará Bitaubé. Así las cuestiones de forma, estilo y lenguaje son las primeras que debe plantear todo arte que aspire á vivir eternamente ".

III

INSPIRACIÓN Y REFLEXIÓN

Hemos visto que la forma, en su significado fundamental, esto es, como límite á lo general y absoluto de las ideas, como encarnación de lo abstracto y necesario en lo determinado y contingente, es lo que

verdaderamente constituye el arte. Pero para que la forma cumpla con las condiciones que requiere toda obra de arte duradera y profunda, no ha de ser armoniosa solamente, sino también viva y animada. Ahora bien, á esta facultad de dotar de animación y vida las formas concebidas por el artista, dase el nombre de *inspiración.* Como quiera que este dón precioso haya dado margen, por las causas y caracteres que erróneamente se le atribuyen, á lamentables extravíos, creo de todo punto conveniente decir sobre él algunas palabras.

La facultad por cuyo medio la inspiración se produce es la sensibilidad interna. En efecto, la sensibilidad, hondamente afectada por un hecho, una idea ó un sentimiento, excitando y poniendo en movimiento la fuerza creadora del artista, comunica á las formas por él creadas la luz vivísima y el calor fecundo que son la más sólida garantía de su inmortalidad. Pero no basta la *impresionabilidad* para que la inspiración se produzca. Ella nada alcanzaría á realizar, si no existiese en el artista la potencia creadora á la cual debe aquélla poner vigorosamente en movimiento. Sin embargo, no siempre es indispensable, para que la inspiración se manifieste, que una conmoción violenta haya puesto en efervescencia el espíritu del artista. Á veces posee éste un po-

der creador tan eficaz y portentoso, que la inspiración fluye naturalmente, prestando vigor á la concepción y derramando por la obra toda el fulgor del sentimiento y la vida. Esta inspiración serena, á no dudarlo, la más hermosa y elevada, es la que caracteriza el genio griego, y, aunque no tan libre de frialdad, el de Goethe, á quien no en vano se le ha llamado el Júpiter Olímpico de la poesía moderna. Vese por aquí el gran error en que incurren los que creen que la inspiración es una especie de furor ciego y febril, próximo á la locura, y que para poetizar es fuerza, como censuraba Bello, convertir en trípode el pupitre, y ser agitado por las convulsiones de la pitonisa. Lejos de eso, aun la inspiración surgida de la rápida excitación de las facultades creadoras, cuando es legítima, en vez de provocar un desconcierto arrebatado y delirante de ellas, produce sólo un movimiento armonioso, de donde brota, no el incendio que ofusca y devora, sino la luz que ilumina y hermosea.

Es inútil, pues, que el artista solicite la inspiración por medios artificiales, ora excitando sus sentidos, ora empeñándose en entusiasmarse por lo que de suyo no le arrebata y enamora. En el primer caso, su obra no será más que un delirio enfermizo, un fuego fatuo, pues, como observa Hégel, el champagne no es

todavía la inspiración. En el segundo, lo hinchado del estilo, lo rebuscado del concepto, el esfuerzo penoso de la composición toda, pondrán bien de manifiesto la falta de espontaneidad que á su realización ha acompañado. Cuando el artista no se sienta movido á crear, ya por una causa interna, ya por una externa, debe guardar silencio, aunque sea por años enteros. Por desgracia, el prurito de mostrar que se lleva la inspiración en el bolsillo, así como el vicio, harto general, de apreciar el valer de un artista por la cantidad, y no por la calidad de sus obras, dan por resultado la producción casi diaria de obras que, por lo forzado ó escaso de la inspiración, llevan al nacer el sello de la debilidad y la impotencia.

Y esa saludable economía es aún más necesaria en la poesía lírica que en ninguna otra. En efecto, el poeta lírico, que labra sus cantos con el material de las emociones é impresiones que recibe en su alma, salvo rarísimas excepciones, no puede prodigarlos inconsideradamente, sin dar en lo vacío y artificioso. Así, la facilidad que muchos ostentan como gala y primor de su naturaleza poética, más á menudo suele llevarlos á la perdición que á la fama. Ella es grande parte para que ingenios nada comunes, destinados por la naturaleza á ser glorioso ornamento de la literatura patria, escriban muchos ver-

sos y poca poesía. Las creaciones líricas sólo son duraderas cuando arrancando de lo más hondo del alma, son la viva encarnación de afectos verdaderos y profundos, los cuales son siempre escasos en número, y no todos los días alzan su voz elocuente en el espíritu del artista. De aquí que una extrema facilidad sea á menudo engañosa, por cuanto lleva á aprovechar para la composición gran número de ideas y sentimientos que han rozado apenas ligeramente el alma del poeta. Es mucho más difícil escribir con el corazón que con la pluma. Cuando aquél habla verdaderamente, lo hace en breves y elocuentes palabras, dejando la vacua fraseología para los que nada sienten ni piensan por cuenta propia.

Así se explica que un poeta tan portentoso como es Leopardi, no haya producido, en los treinta y nueve años de su vida, más de treinta y seis cantos líricos, cortos en general, y algunos de ellos cortísimos. Pero ¡ qué riqueza de sentimientos é ideas ! ¡ Qué licor tan concentrado el de su poesía! Cada verso, cada palabra, brotando ingenuamente de lo más profundo de su alma, quedan para siempre grabados en la del lector. Y véase lo que el mismo coloso dice de su manera de componer: "No he escrito en mi vida sino brevísimas y cortas poesías. Al escribir no he seguido más que una inspiración ó frenesí,

sobreviniendo el cual, en dos minutos terminaba el diseño y la distribución de la obra. Hecho esto, suelo siempre esperar que me vuelva otro momento de vena, y en volviéndome (lo que ordinariamente no sucede sino depués de algunos meses), me aplico entonces á componer, mas con tanta lentitud, que no me es posible terminar una poesía, aunque brevísima, en menos de dos ó tres semanas. Este es mi método, y si la inspiración no me nace, más fácilmente se sacaría agua de un tronco que un solo verso de mi cerebro". ¡ Y tantas medianías que temerían deshonrarse confesando que una obra poética les ha costado lucha y sudores!

Hay, pues, verdadera y legítima inspiración, cuando una causa interna ó externa, afectando la sensibilidad del artista, le entusiasma, penetra y enamora, pone en movimiento sus facultades creadoras, y no le da punto de reposo hasta haberla realizado en forma artística y bella. Para ello es menester que el artista, olvidado de sí mismo, se entregue por completo á la idea, hecho ó sentimiento que le inspira, y venga á ser, en el momento de la producción, como la forma viva de su propio pensamiento.

Otro error grave, que suele andar muy favorecido, es que el poeta, cuando está inspirado, procede de una manera inconsciente, y por una especie de iluminis-

mo, en el que la reflexión no toma parte ninguna. Nada más desatinado. Si la luz de la inspiración es necesaria, no lo es menos que la reflexión sepa aprovecharla y distribuírla de un modo conveniente y propio. El espíritu humano no procede nunca, ni aun en las obras artísticas, por intuición, sino por elaboración. La reflexión, aplicada al asunto de que está lleno el poeta, descubre ideas nuevas que se desprenden, si decimos, de las concebidas en el primer instante, desecha las superfluas, y aclara y purifica las que sólo se presentaban de una manera turbia y confusa, hasta ofrecerlas exteriormente nítidas, puras, brillantes. Las doctrinas de Goethe á este respecto, si bien peligrosas por las exageraciones á que podrían dar ocasión, encierran un gran fondo de verdad, y son dignas de que se las considere atentamente. Decía él que el modo más seguro y eficaz de dominar por completo la materia artística, y sacar de ella todo el partido posible, era el mirarla con cierta frialdad é independencia, pues el excesivo amor y entusiasmo por una idea, ofuscando la vista clara y serena del artista, empañaba con humo humano la llama divina del espíritu creador. Y Schiller, naturaleza entusiasta y ardorosa, aceptando estas ideas, escribía á su ilustre amigo, en carta, lo siguiente: "Espero que estaréis satisfecho de mi manera de compo-

ner. He conseguido completamente mantener fuera de mí la materia, á fin de no preocuparme más que de la forma. Aun podría agregar que la materia no me interesa casi nada. Nunca hasta ahora había conseguido asociar tanto ardor para el trabajo, con tanta frialdad para el asunto. Ahora trato los caracteres con un puro amor de artista. Sólo á dos de mis personajes no puedo negar una afección personal, lo cual espero que no perjudicará el efecto del conjunto". "Á la influencia de Goethe, observa Stapfer, comentando esta carta, se debe, en *Guillermo Tell,* el carácter del héroe, hombre de la naturaleza y del instinto, no de la reflexión, buen padre de familia, honrado y valiente montañés, pero ajeno á las consideraciones generales de política, de libertad, de patria".

Por esto decía antes que la inspiración que procede de una eminente potencia creadora, es más elevada y hermosa que la debida á una excitación momentánea, pues ella permite más fácilmente esa serenidad creadora que hace al artista dueño y señor de la materia que modela. "No es cierto, dice Hégel, que el artista no necesite tener conciencia de sí mismo y de lo que ejecuta, porque en el momento de crear se halle en un estado particular de alma que excluye la reflexión, á saber, la inspiración. Sin duda,

en el talento y el genio hay un elemento que sólo arranca de la naturaleza; pero es menester que sea desenvuelto por la reflexión y la experiencia. Por otra parte, todas las artes tienen un lado *técnico* que no se aprende sino por el trabajo y el hábito. El artista necesita, para no ser detenido en sus creaciones, esa destreza que le hace disponer á su antojo de los materiales del arte. Hay más todavía: cuanto más alto está colocado el artista en la escala de las artes, tanto más debe haber penetrado en las profundidades del corazón humano. En este concepto, hay diferencia en las artes. El talento musical, por ejemplo, puede desenvolverse en la extrema juventud, aliarse á una gran mediocridad de espíritu y á la debilidad de carácter. No sucede así en la poesía. En ella, sobre todo, el genio, para producir algo maduro, substancial y perfecto, debe haber sido formado por la experiencia de la vida y por la reflexión. Las primeras producciones de Schiller y de Goethe llevan consigo una falta de madurez, un verdor salvaje y una barbarie bastantes á infundir espanto. En cambio, á su edad madura se deben esas obras profundas, llenas y sólidas, frutos de una verdadera inspiración, y trabajadas con esa perfección de formas que el viejo Homero ha sabido dar á sus cantos inmortales".

Si, entrando en otro orden de ideas, considera mos las diversas maneras de manifestación que el arte tiene, según la edad histórica por que atraviesa el espíritu humano, nos convenceremos todavía más de la necesidad imperiosa de la reflexión en el arte moderno.

Entre tantas clasificaciones, ya estrechas, ya arbitrarias, que se han intentado dentro de la esfera del arte, hay algunas que tienen su fundamento en la historia y en la naturaleza misma de las cosas, y son por ello exactas y verdaderas. Una de ellas es la que divide el arte, según la edad histórica en que se manifiesta, en espontáneo y reflexivo. En las edades primitivas, cuando el espíritu humano está todavía en la infancia, y la análisis no ha penetrado en él de una manera profunda, la imaginación impera soberanamente sobre las demás facultades, y como es ella la facultad creadora por excelencia, el arte, en esa época, es eminentemente creador y fantasista. Por otra parte, el corazón del hombre-niño, lleno de candor y entusiasmo, y de sencilla ingenuidad, pone también en las obras de arte el sello de lo candoroso é ingenuo. Pero este estado dura poco. El ejercicio incesante del pensamiento va gradualmente volviéndole, ora más profundo y análitico, ora más sutil y artificioso. Gana el arte en profundidad, en cultura,

en equilibrio, pero pierde en candor, en originalidad y frescura, y de rápido y apasionado se torna tranquilo y meditabundo. La elevación, la fuerza que la razón pura adquiere, contamina al arte de filosofismos y de problemas áridos y abstrusos, y el culto por lo útil y conveniente menoscaba el amor de la belleza pura. De aquí el encanto que el verdadero artista experimenta al estudiar los monumentos del arte primitivo, aun cuando estén revestidos de tosca y áspera corteza, y el que se los considere como fuentes eternas de fresca y espontánea inspiración.

Ahora bien, el artista que, en una época de reflexión y de cálculo, desee producir una obra de arte duradera, ha de procurar, desnudando su espíritu de cuantas ideas y afectos sutiles ó artificiosos se hayan aglomerado en él (¡ardua empresa y para pocos!), acercarse en cuanto le sea posible á la sencillez ingenua de la naturaleza, y basar sus creaciones en los elementos, simples y profundos á la vez, que forman la esencia del espíritu humano en todas las edades, de modo que lo natural y verdadero resplandezcan en ellas. En una palabra, debe infundir en sus obras, por medio de la reflexión y de un estudio sabio y constante, lo que en el arte espontáneo era un resultado natural del estado en que el espíritu humano se encontraba. Y esto porque, á pesar

de toda la cultura adquirida á través de los siglos, la voz de la naturaleza es siempre potente, y la única que debe y puede aquilatar las verdaderas obras de arte. Por esta razón, á medida que el genio de un artista es más poderoso y elevado, es también más simple é ingenuo, pues según la afirmación profunda de los filósofos escolásticos, á medida que el espíritu humano se eleva, comprende las cosas por menor número de ideas, hasta llegar á Dios, que con una sola idea lo comprende todo.

Yerran, pues, lastimosamente los que, confundiendo el arte con el artificio, exclaman, en presencia de una obra en que se ve el esfuerzo y el estudio del artista: "Es bella, pero hay demasiado arte." Justamente lo que falta en ella es *arte*, pues que se ha dejado ver. La dificultad estriba en que la obra antes semeje una producción espontánea que reflexiva. Del mismo modo, llevados de esta confusión de ideas, piensan muchos que en la literatura francesa (no hablo de muchas producciones del romanticismo, en que la extravagancia y el desorden han sido llevados al extremo: por otra parte, tampoco es esto una verdadera interpretación de la naturaleza) hay un gusto artístico más profundamente refinado que en las demás, siendo así que la sajona le es superior en este concepto, pues que con esa amena libertad y desor-

den, con esa desnudez algo ruda que en ella campean, sabe con más destreza que aquélla mostrar ingenuamente la naturaleza, lo cual es, como he dicho, el ápice del talento artístico.

Un ejemplo eminente de esto es Goethe. Véase el efecto que en él produjo la lectura de Homero en Palermo, reflejado en la carta (16 de Mayo de 1786), que con este motivo dirige á Herder: "Una venda ha caído de mis ojos: hasta ahora las descripciones, las comparaciones de Homero no eran para mí sino bellezas poéticas; no sabía cuán naturales eran. Sí, las más extrañas ficciones del viejo poeta tienen una naturalidad de que no me había dado cuenta antes de encontrarme entre las realidades que las han inspirado. Tan acabada identidad entre la naturaleza y la poesía confunde nuestras costumbres modernas. Los griegos representaban las *cosas* simplemente: lo que nosotros pretendemos representar es el *efecto de las cosas*; un objeto, por ejemplo, horrible ó gracioso, los griegos se contentaban con hacerlo ver, dejándolo producir por sí mismo la impresión de horror ó de gracia que nosotros procuramos insinuar en el estilo de nuestras descripciones. De esta preocupación de los modernos han surgido la exageración, el amaneramiento, la afectación, lo hinchado. Cuando se tiende al efecto, nunca se cree hacerle sentir demasiado".

Desde entonces, esa natural simplicidad, que tan profundamente le impresionara, fué el supremo ideal de su mente. La exquisita cultura de su espíritu, y su crítica reflexiva, en vez de impulsarle á lo sútil y complexo, le elevaron á lo natural y sencillo, cumpliéndose en él por completo la máxima escolástica; y este ideal supremo, poderosamente realizado por su genio maravilloso, dió por resultado, entre otras obras y fragmentos, *Ifigenia en Táuride*, y *Herman y Dorotea*, ese poema simple y puro como una concepción griega, el cual dió margen á que Schiller dijese del autor, que había alcanzado la cima del arte y de toda la poesía moderna.

IV

MATERIA ARTÍSTICA

Dos procedimientos diversos puede observar el poeta, en cuanto á los materiales de que ha de echar mano para la realización de una obra bella. Ó bien puede tomar como base los sentimientos ó ideas generales de la humanidad, en sí mismos, ó bien la

manifestación de esos mismos sentimientos é ideas en los hechos culminantes de la historia. Ambos sistemas son perfectamente legítimos; pero ¿cuál es preferible? ¿Cuál imprime á las creaciones artísticas un sello más duradero y profundo? Hé ahí el problema, hoy más que nunca interesante, por la tendencia á lo humano y universal que en nuestro tiempo predomina, en relación con la naturaleza del arte, esencialmente apegado á lo determinado y concreto.

Dícese comunmente que para que una obra artística pueda interesar por mucho tiempo á la humanidad, es fuerza que sea informada, no por ideas y afectos pasajeros, sino por los que perennemente existen en el corazón y en el espíritu del hombre. Dedúcese de aquí que las obras que tienen por base un acontecimiento particular de la historia, llevan consigo un germen de irremisible decadencia; en tanto que las sustentadas por ideas y sentimientos universales, encarnados en *tipos humanos*, están destinadas á vivir eternamente. La premisa es á todas luces verdadera; pero la consecuencia, si bien, como veremos luego, algo de verdad encierra tocante á las producciones líricas, por lo que á las épicas, y á ciertas especies dramáticas y novelescas respecta, es una confusión y un error estético de primer orden.

En efecto, prescindiendo de que, según quedó demostrado al tratar del fondo y de la forma, el poder del arte es tal, que hace inmortales las ideas que por medio de la forma han penetrado en su esfera, esos hechos históricos, que suelen dar pie á grandes concepciones artísticas, ¿no son ellos mismos la encarnación solemne de sentimientos é ideas eternos y profundos? El levantamiento de España contra Napoleón, el de los suizos contra Gessler, el acto heroico y sublime de Guzmán el Bueno, ¿son otra cosa que la manifestación histórica de las más altas ideas, de los más grandes afectos, comunes á todas las razas civilizadas, y por tanto destinados á levantar un eco simpático en toda alma bien nacida? En las obras de arte que esos hechos informan, el elemento humano ¿no estará, pues, íntimamente asociado al elemento histórico? Se dirá, empero, que habiéndose manifestado el primero á favor de hechos determinados, acontecidos en edades pasadas y en pueblos diferentes del nuestro, su universalidad, y el interés con ella, queda empañada. Pero ¿se piensa acaso que en las creaciociones en que el elemento histórico, ó falta absolutamente, ó desempeña un papel secundario, lo humano se manifiesta por modo universal y absoluto? Los afectos y la imaginación, fundamentos esenciales del arte, ¿no varían, según las épocas y países, de inten-

sidad y colorido? Y siendo esto así, como es fuerza reconocerlo, la manifestación estética de esas facultades, esto es, la concepción artística, ¿no ha de ofrecer distinta fisonomía y caracteres distintos? Así, ¿es concebible el tipo de Hamlet fuera de la raza sajona? ¿Podría haber sido imaginado, no ya en una república sud-americana, pero ni siquiera por un escritor de la raza latina? Don Quijote, carácter humano y sin rival en ninguna literatura, ¿podría haber nacido fuera de España, y en otra época que la en que Cervantes le concibió?

He dicho que la consecuencia errónea que vengo combatiendo tiene algo de verdad por lo que toca á las efusiones líricas. En efecto, como lo que el poeta lírico canta, cuando la inspiración le viene de fuera (y siempre sucede esto en mayor ó menor grado), no son los hechos en sí, sino la emoción que ellos despiertan en su alma, no hay duda que su entusiasmo puede más fácilmente comunicarse á los demás cuando el hecho productor es reciente, que cuando no lo es. En este concepto, la poesía lírica inspirada por un estado de cosas transitorio, está expuesta á perder algo de sus encantos con el transcurso del tiempo. Así, el lamento de Leopardi á Italia debía de causar en los italianos una impresión más eficaz cuando Italia gemía despedazada y rota, que hoy que se iergue al-

tiva y triunfadora. Los rayos de Quintana contra Napoleón habían de provocar necesariamente un entusiasmo mayor en los españoles de aquel tiempo, que en los de ahora. Otro tanto puede decirse de las canciones de Béranger.

Con las producciones épicas, y con las dramáticas y novelescas del género histórico no acontece lo mismo. En ellas, cuanto más lejos de nosotros se halle el acontecimiento que encarnan (con tal que no caiga fuera de nuestra civilización, de nuestras ideas fundamentales de religión y moral), más adecuado suele ser para la creación poética. Y esto porque el misterio es un grande amigo del a.te. Así, con sumo placer vemos á César ó á Guzmán el Bueno en las tablas; pero nos repugnaría sobre manera el ver en ellas á Napoleón ó á San Martín. Y aun, para nosotros, fuera más aceptable que este último, Bolívar, por cuanto le contemplamos más lejos, y la imaginación, tanto del autor como del público, puede desplegar más alto y libre vuelo.

No obstante lo dicho, las ideas nobilísimas, los humanos y profundos afectos encarnados en las grandes creaciones líricas á que hace un instante aludía, así como su belleza de forma, que ni perece nunca, ni deja perecer lo que en ella se contiene, harán que los cantos políticos de Leopardi, las odas de Quin-

tana, las canciones de Béranger y el canto secular de Horacio sean eternamente duraderos.

Vese, pues, que así como en lo histórico se contiene lo humano, así también en lo humano se contiene lo histórico. Por manera que, decir que las obras artísticas basadas en acontecimientos históricos, están, por el menoscabo del elemento universal y humano, destinadas á no interesar á pueblos y edades diferentes de aquellos en que fueron concebidas, es caer en una confusión enorme y lastimosa.

Y aquí asoma naturalmente la controversia sobre el arte nacional. Dediquémosle un poco de atención, ya que para nosotros, pueblo naciente, y asaltado por tantas influencias extrañas, reviste grave y singular importancia.

El arte debe ser eminentemente nacional. El cosmopolitismo, si en política es una utopía, es en el arte un absurdo. Quede lo absolutamente universal para las ideas puras. El secreto del arte, lo he dicho y lo repito, está en lo concreto y determinado, y por tanto reclama imperiosamente contornos y fronteras. Es esa su naturaleza, y el que de ahí lo arranca, lo falsea.

No quiere esto decir que el arte nacional deba encerrarse en sí mismo, negándose á recibir elementos extraños. Esto sólo podría aceptarse respecto de

un pueblo ó de una civilización que nada de común tuviera con las demás civilizaciones ó pueblos; pero no respecto de los que tienen un mismo origen, forman parte de una misma familia, y sólo constituyen variedades de una misma raza, determinadas por la región que ocupan, por las instituciones que los rigen, por las modificaciones del carácter, y otras causas análogas. Aun los elementos de razas distintas, pero que con la propia guardan alguna relación ó vínculo, deben ser admitidos sin dificultad ninguna. En nuestra época, la nación que tiende á aislarse de las demás por un mal entendido espíritu nacional, se debilita y pierde sin remedio. Por lo contrario, la libre y plena admisión de las ideas, de la labor intelectual y moral de las demás naciones, templa y vigoriza en gran manera la savia nacional. El arte nacional debe, pues, ser amplio y generoso con los elementos extraños, tratando de comprender en sí, principalmente, los que son tradicionales y propios de la raza á que pertenece; pero á condición de que se los asimile y ponga en ellos el sello propio y genuino del pueblo en que se desarrolla. Si así mismo no se ve en él una fisonomía exclusiva y marcadísima, no debe esto atribuírse á falta de carácter nacional, sino á que la índole, las costumbres, la sociabilidad á que responde, no se diferencian mucho de las de otras nacio-

nes. Así, por más nacional que el arte sea en Portugal, es imposible que se distinga fundamentalmente del arte español: por nacional que sea el arte en los Estados-Unidos, se asemejará siempre mucho al arte inglés. En tales casos, el exagerado empeño ó prurito de poseer un arte esencialmente distinto del de pueblos con los que se tiene íntima relación y parentesco, sólo produciría un arte ficticio y amanerado, que no sería nacional, sino falso. Las condiciones y tendencias de la civilización actual, no consienten que el arte contemporáneo tenga un carácter tan estricta y profundamente nacional como en otras épocas. La comunicación material de unos pueblos con otros, cada vez más fácil y continua, que ha traído como inevitable resultado su mutua influencia; y los abismos que dividen el más trascendental pensar de los hombres, aun dentro de un mismo pueblo y familia, son causas que hacen del todo imposible la aparición actual de esos poetas cuasi-impersonales, que transformaban en belleza suprema los ecos concordes y armoniosos de la conciencia nacional.

Muy oronda anda por ahí la frase de que el arte, representación de la belleza, no tiene patria. Si con esto quiere significarse que la facultad creadora no es exclusivo patrimonio de ningún pueblo, es una perogrullada que no merece el tiempo que en enun-

ciarla se emplea; pero si se pretende afirmar que el arte no debe estar íntimamente ligado con el pueblo que lo produce, es decir, si envuelve la doctrina del cosmopolitismo en el arte (¡Dios nos libre de él eternamente!), no es más que uno de esos dichos vulgares y falsos, que inconscientemente repetidos por muchos que no quieren ó no pueden pensar por cuenta propia, pretenden pasar por axiomas merced á una engañosa amplitud y generosidad de miras. No; el arte, genuina representación de las ideas y sentimientos de un pueblo, reflejo fidelísimo de su carácter, costumbres y aspiraciones, tiene y debe tener patria, más que cosa alguna en el mundo. El que de ello quiera convencerse, no tiene más que recorrer con criterio ilustrado el arte antiguo y moderno, é indagar si la literatura francesa del siglo de Luis XIV hubiera podido brotar en Inglatera; si la literatura española (una de las más señaladamente nacionales, como en alabanza suya lo hace notar Schlégel en su historia de la literatura), hubiera podido florecer en Alemania; si, finalmente, la literatura griega sería comprensible en los tiempos modernos, ni fuera del pueblo heleno. Lejos de eso, cada cual tiene su carácter señalado, así por la índole, creencias y costumbres de esas naciones, como por la edad histórica en que se han manifestado.

Y no se crea, como piensan algunos, que el arte sólo puede ser nacional cuando es *objetivo*, y que el poeta lírico, que canta sus propias impresiones, no puede dar á sus obras colorido local. Fuera de que, en la inspiración lírica, la objetividad entra por mucho, pues lo que á menudo la excita son los objetos exteriores, ya de la naturaleza que rodea al poeta, ya de las acciones de que es testigo, ó que en la historia de su país encuentra; las mismas sensaciones internas del poeta lírico, sus más recónditos afectos, tienen intensidad y colorido diversos según el país y la época en que florece. En este caso, si el poeta es ingenuo, si sinceramente dice lo que siente y piensa, será nacional, y lo será su obra, aun cuando en ella no pinte la naturaleza, ni ensalce glorias nacionales, expresando tan sólo lo que como hombre siente y piensa, sea que ame ó aborrezca, que afirme ó niegue, que maldiga ó espere. De donde se deduce (y aquí quería llegar), que el poeta que rompa con las ideas prestadas, con los sentimientos alambicados, ajenos á su alma, con las frases hechas, con las descripciones ó pinturas convencionales de la naturaleza, aprendidas en los libros, y cante simplemente lo que piensa, y siente, y ve, y más directamente le entusiasma, ese será un poeta nacional en el lato significado de la palabra, sin que para ello necesite

rebajar su numen ni su estilo hasta lo pedestre y arrastrado, con el fin de que le aprecie y entienda el inmenso vulgo (hablo del de la inteligencia, que es el peor), que, por más que se afane, será siempre, en punto á belleza y sentido estético, ciego y sordo como tapia, por implacable condenación del destino.

Y esta es la razón de ser, fundamental, de lo nacional en el arte. En toda obra de arte verdaderamente nacional, á lo rebuscado y falso sustituye lo verdadero é ingenuo; á lo convencional, la observación directa; á lo ajeno ó prestado, lo natural y propio. Así, el arte nacional es legítimo y necesario, porque en él las cualidades primordiales de toda creación artística, verdad y naturalidad, resplandecen con brillo infinitamente superior al del arte sin patria. Nace de aquí que en vez de desagradarnos, ó sernos indiferentes, las obras nacionales de otros pueblos, son las que más nos encantan y seducen. Y aun sucede que nos gustan más todavía las que son reflejo de una determinada localidad, perteneciente á una nación extraña, pues aunque no nos sea dado valorar toda la verdad de las descripciones, de los caracteres, etc., todavía descubrimos en ellas una naturalidad, aroma y frescura exquisitos, que sólo puede obtener el poeta cuando traslada á su obra lo que más íntima y directamente le rodea. Así se explica que *El sabor de la tierruca*, de

Pereda, una de las más admirables obras que se han escrito en España en lo que va de siglo, con ser la pintura local de los paisajes, costumbres y tipos montañeses, encante y enamore á las personas de gusto delicado en muy diversas y lejanas regiones. Esto consiste en que, si el pensamiento, en sus ambiciosas expansiones, tiende á preocuparse más de la patria que de la familia, más del mundo que de la patria, más del universo que del mundo; el sentimiento, vida y alma de las obras artísticas, ganando en intensidad lo que pierde en extensión, procede en sentido contrario, y más que el universo ama el mundo, más que el mundo, la patria, más que la patria, la familia.

DERECHOS DE AUTOR (1)

Al Dr. D. Félix Martín y Herrera.

PRELIMINAR

El tema que me propongo estudiar en este breve trabajo es vasto, complicado y difícil. El mundo del espíritu es su campo, y su objeto los resultados del puro y libre ejercicio de las más altas facultades humanas. Nace precisamente de aquí la dificultad de someter los derechos intelectuales á reglas y clasificaciones jurídicas, y de distinguir con exacto criterio la idea general, de la forma concreta, y ambos de

(1) Tesis presentada á la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales para obtener el grado de doctor en jurisprudencia.

los objetos materiales á que, para su manifestación externa y duradera, necesariamente se incorporan. Además, las diferencias y analogías, unas y otras importantes, que existen entre estos derechos y otros ya bien estudiados y establecidos, en cuanto á su naturaleza, caracteres y condiciones, hacen especialmente arduo su estudio; pues, una de dos: ó se similan aquéllos á éstos, vaciándolos en sus moldes y sometiéndolos á sus reglas, y se tropieza entonces con inconvenientes insuperables, ó se los estudia en sí mismos, clavando en ellos una mirada penetrante, hasta dar con una clasificación y reglamentación naturales, que de ellos espontáneamente deriven. Esto último es indudablemente más científico, y, en realidad, lo único aceptable; pero requiere un esfuerzo digno de tan grande empresa, y el largo y profundo pensar de las inteligencias superiores.

Por desgracia, hasta ahora sólo existe, como efecto de tantas dificultades, una discordancia de pareceres verdaderamente lamentable, entre los más distinguidos escritores, economistas y jurisconsultos que, de un siglo acá, vienen tratando la materia. No es poca parte, á mi juicio, para fomentar tal desacuerdo, lo mucho que este grande asunto apasiona y enfervoriza los ánimos, empañando en ocasiones la claridad del juicio, turbando la serenidad del espíritu, y me-

noscabando la sinceridad é imparcialidad con que deben pesarse y compararse las razones opuestas que surgen de tan complicados problemas.

Esta misma diversidad de opiniones, que parece incitar á la imaginación á lanzarse en busca de soluciones y sistemas, y el interés que despiertan, y la importancia y trascendencia, cada día mayores, que adquiere esta clase de derechos, anteriormente desconocidos ó descuidados, me han decidido á tomarlos por tema de esta disertación; pero como ni la naturaleza y objeto de la misma, ni el cortísimo tiempo de que me es dado disponer en estos momentos, me permiten intentar un estudio detenido y completo, fuerza será encerrarme en menos ambiciosos límites, procurando tan sólo comprender en ellos todos los puntos esenciales y de carácter general que dominan fundamentalmente la materia.

Dejo, pues, de lado todo lo que se refiere á *inventos industriales*, pues aunque entren en la denominación general de *derechos intelectuales*, pertenecen á una categoría inferior, y dan lugar, según veremos al tocarlos incidentalmente, á muy diversas conclusiones. Tampoco haré mérito de las obras artísticas, cuya asimilación á las literarias, en lo que se refiere al derecho de reproducción, es, exceptuando la música, bastante discutible, y da origen á una cuestión dis-

tinta. Mi propósito es, únicamente, estudiar los derechos de los autores sobre las obras literarias.

I

EXISTENCIA DE LOS DERECHOS DE AUTOR

Una obra literaria, en la acepción más amplia de la palabra, es la manifestación exterior de una serie de pensamientos, por medio del lenguaje. ¿Tiene el autor derecho sobre su obra? ¿Cuáles son ellos? Hé ahí las primeras cuestiones que necesitamos dilucidar, para dar un fundamento sólido al desenvolvimiento de esta materia.

Desde luego, es menester distinguir entre la *obra* y el *manuscrito*, primera determinación individual de aquélla. Aunque el manuscrito llegase á perecer antes de haber sido comunicado á ninguno, la obra podría seguir existiendo, con su mismísima expresión y condiciones externas, en la mente del autor, de cuya voluntad dependería el tornarla á fijar en caracteres sensibles. Ahora bien, respecto del derecho del autor sobre su manuscrito, ni hay ni cabe cuestión alguna. Todo el mundo reconoce en él una verdadera propie-

dad, de la cual puede disponer á su antojo. El desacuerdo comienza con la comunicación de la obra por medio de la reproducción tipográfica, que la arroja de un golpe en las poderosas corrientes de la publicidad y del comercio. Examinemos rápidamente las principales opiniones.

Proudhon, el más célebre, y sin duda alguna el más temible, entre los adversarios de los derechos permanentes del autor sobre su obra, una vez publicada, afirma que, del punto de vista económico, no cabe distinción entre los productos materiales y los llamados productos inmateriales, y que tal similitud, aceptada por muchos de los mismos sostenedores de la *propiedad* literaria, lejos de justificar, como ellos pretenden, esta propiedad, lleva derechamente á negarla. No hay duda, dice, que al productor le pertenece su producto, y su valor nace de que puede ser cambiado, *pagado* por otro; pero de cualquier clase que este producto sea, nada hay en él que descubra una verdadera *propiedad*, en el sentido de un fondo producidor de renta, ni puede confundirse el *productor* con el *propietario,* títulos diferentes y muchas veces opuestos. "Remontando á los principios de esta producción, llegamos á dos términos de cuya combinación ha resultado el producto: por un lado, el trabajo; por el otro, un fundo,

que para el cultivador es el mundo físico, la tierra, y para el hombre de letras el mundo intelectual, el espíritu. Habiendo sido repartido el mundo terrestre, cada una de las partes de donde los cultivadores recogen sus cosechas se ha llamado *propiedad raiz*, ó simplemente *propiedad*, cosa muy distinta del producto, puesto que es preexistente... Bien veo, en lo que al escritor concierne, el producto; pero ¿dónde está la propiedad? ¿Dónde puede estar? ¿Sobre qué fundo la estableceremos? ¿Repartiremos el mundo del espíritu á la manera del mundo terrestre?" Más adelante añade: "Las leyes del cambio son que los productos se cambian los unos por los otros; que su evaluación ó compensación se efectúa en un debate contradictorio y libre, designado por las palabras de *oferta y demanda*; que operado el cambio, cada cambista se hace dueño de lo que ha adquirido, como lo era de su propio producto, por manera que, realizada la entrega y consumado el cambio, las partes nada se deben" (1).

Aunque toda esta ingeniosa argumentación va dirigida contra los que ven, erróneamente, en los derechos de autor una verdadera propiedad, no es posible desconocer que, en el fondo, ella contradice todo

(1) PROUDHON, *Les Majorats littéraires*.

derecho pecuniario permanente, todo vínculo jurídico entre el escritor y su obra ya publicada.

El pecado original de este razonamiento consiste en no distinguir, en un producto determinado, lo material de lo espiritual, el *libro*, que se vende, de la *obra*, que sigue perteneciendo al autor. Proudhon mismo, contradiciéndose extrañamente, reconoce que "la ley que rige el espíritu no es la que rige la materia. Tanto valdría someter las aves del paraíso al régimen de las hienas y chacales". Por lo demás, la confusión indicada es común á muchos economistas, vanamente empeñados en sujetar, fundándose en viciosas analogías, el mundo intelectual á las leyes y principios económicos, con la teoría falsa y absurda de los *bienes* ó *productos inmateriales*. Según ellos, es propio decir que el médico vende sus recetas, el abogado su defensa, el diputado sus deliberaciones, el juez sus fallos y sentencias; según ellos, una inteligencia preparada es un *capital*, y el raciocinio un *producto*. Pero, evidentemente, esto es sustituír á un tecnicismo exacto y científico, un lenguaje impropio y metafórico, adecuado sólo para introducir en la ciencia la confusión más deplorable. No se concibe cómo pueden *venderse* un conocimiento ó idea, permaneciendo, como permanecen, en la inteligencia que los *expende*, más claros, más firmes, mejor *po*-

seídos que antes. Eso sería *dar y retener*, cosa contradictoria y opuesta á las leyes del cambio (1).

No; económicamente hablando, no hay más que *bienes ó productos materiales*, cosas tangibles, corpóreas, aptas para venderse ó cambiarse, ya sea una mesa ó un libro, y en las euales, aunque por diversa manera, y en distintos grados, interviene necesariamente la inteligencia. Sólo cuando la actividad intelectual se *materializa*, penetra en los dominios económicos. Está, pues, en lo justo Proudhon al afirmar que no hay sino una sola clase de *productos* económicos; pero se equivoca al confundir el *libro*, producto económico, sobre el cual, una vez vendido ó cambiado, no puede conservar el autor derecho alguno, con la *obra*, producción ó creación intelectual, independiente del papel y la tinta por cuyo medio se fija y se conserva. Ahora bien, así como el que vende el libro, no vende la obra, tampoco *paga* ésta el que compra aquél. El que construye un arado, cuya forma es conocida y de libre reproducción, sólo tiene derecho sobre el objeto material que ha fabricado, sin que sea posible abstraer ó separar el uno del otro.

(1) Muchas otras consideraciones concluyentes pueden aducirse en contra de los soñados *bienes inmateriales:* yo sólo puedo tocar aquí incidentalmente el punto.

Su inteligencia ha intervenido, sin duda, pero de un modo puramente reproductivo, imitando punto por punto lo que otros muchos han hecho y otros muchos pueden hacer. Es un simple trabajo de copia, para el cual se requieren algunos conocimientos. Se deduce de aquí que la venta del arado importa para el fabricante la transmisión absoluta de todo su derecho. Con el libro sucede una cosa muy diversa. Á más del derecho de propiedad que el autor tiene sobre su manuscrito, y sobre cada uno de sus ejemplares impresos no vendidos, existe entre el autor y la obra un vínculo íntimo y personal, y, por consiguiente, inviolable y sagrado. Nadie sino él ha podido engendrarla; nadie sino él tiene el derecho, que de aquel vínculo deriva, de transformar la *producción intelectual* en *producto económico*; nadie sino él, ó la persona que de él tenga su derecho, puede *reproducirla*. En este sentido, es exacto lo que se ha dicho, que el autor vende el *goce intelectual*, no el *goce comercial* de su obra.

Se insiste, sin embargo, en este punto, diciendo que el que compra un libro adquiere sobre él un derecho incondicional y absoluto; que, por consiguiente, puede comunicarlo á otro, ya prestándolo directamente, ya por medio de copias. Nada importa al caso que estas copias sean manuscritas ó impresas. Los que así

razonan, olvidan que el préstamo es gratuito y la venta no lo es. El préstamo, además, aunque se haga por medio de copias (operación inverosímil cuando se trata de un libro que puede comprarse impreso), no perjudica siempre al autor, pues, necesariamente limitado, sirve muchas veces para hacer conocer la obra y facilitar su venta; y aunque le perjudique, no entraña una violación directa y tangible de su derecho de explotación comercial, sino un hecho privado, de represión imposible, y, por consiguiente, de tolerancia necesaria.

Supóngase que el autor, en vez de publicar su obra y vender los ejemplares en librería, cobra un tanto á todo el que quiera leer el manuscrito en casa de él. En tal caso ¿ no es simplemente el goce intelectual de la obra lo que el autor ha querido vender y el lector ha querido comprar? ¿ Tendría derecho este último para reproducir la obra y comerciar con ella ? Y si la negativa es evidente; ¿ qué importa que el autor, en vez de comunicar su producción por ese medio, escoja el más provechoso y cómodo que le ofrece la imprenta ? ¿ Cambia esto, acaso, la naturaleza de las cosas? En verdad, sería absurdo que siendo la reproducción el medio que el autor tiene de sacar provecho de su obra, cualquiera, sin vínculo alguno con ella, pudiera hacer otro tanto, perdiendo aquél su derecho

pecuniario, precisamente por haberlo puesto en ejercicio. "En razón del derecho moral de los autores y artistas, dice muy bien Darras, en su nueva y excelente obra (1), no atribuímos á la comunidad el derecho pecuniario que les es también reconocido. Existe entre estos derechos solidaridad tan íntima, que ejercer el derecho pecuniario sin consentimiento del interesado, entraña necesariamente una violación del otro derecho".

Con fundamentos de otro orden se ha pretendido negar la existencia de los derechos de autor. Su refutación, ya por muchos victoriosamente verificada, no ofrece dificultad alguna.

Uno de los más conocidos es el de la cooperación ó colaboración social. El escritor, se dice, toma del fondo común de las ideas de la sociedad en que vive los elementos de sus obras, que él luego combina y expresa de una cierta manera. Las ideas que tiene, las debe, más ó menos directamente, al estado general de civilización y cultura de la sociedad en su tiempo, y aun lo que le es más personal, la concepción y la hermosura de formas de sus creaciones artísticas, han surgido resplandecientes de su espíritu merced á los

(1) *Des droits intellectuels. Du droit des auteurs et des artistes.* Paris, 1887.

ensayos tímidos y confusos de los que le han precedido, á la lengua, que encuentra ya formada, nítida y transparente, al calor y tumulto de la vida que á su alrededor ha sentido, al estudio y contemplación de los grandes modelos y á la pureza y elevación del concepto estético que domina su época. Todos han colaborado en su obra; ella debe caer, más ó menos pronto, bajo el dominio de todos.

Por muy ciertas que sean las consideraciones expuestas, por mucho que se las encarezca y extienda, la conclusión que de ellas se saca es de todo punto inadmisible. La colaboración social, con efecto, no impide que la obra literaria sea la más íntima y personal de todas, ni que la coordinación y encadenamiento de las ideas, y su expresión por la palabra, formen un conjunto *nuevo*, que sólo al autor debe su existencia, y á nadie, sino á él, puede deberla. La colaboración social existe en cuanta obra realiza el hombre civilizado. El que cultiva su campo, el que se sirve de la electricidad, el que construye una máquina, el que se enriquece por medio del crédito, todo el que trabaja racionalmente, pone á contribución los elementos que la sociedad le ofrece, sin los cuales poco ó nada valdrían sus afanes. ¿ Ha soñado alguno disputarle, por ello, su derecho perfecto al resultado de su trabajo, á los bienes que componen su patrimonio?

¿Y cómo han de admitirse principios diferentes con respecto al escritor, que impone más enérgicamente que nadie el sello de su personalidad sobre sus obras? Además, el autor no disminuye en nada ese fondo común tan decantado, antes lo enriquece y aumenta, y así se va formando precisamente ese fondo. ¿ Por qué se ha de pagar á la sociedad una cosa de que ella no se desprende ? Los elementos de que el escritor se ha servido continúan á disposición de todos. La sociedad no puede, por consiguiente, reclamar parte alguna, ni invocar sobre la obra ningún derecho, como no lo tiene el dueño de las flores sobre la miel que con el zumo de ellas fabrican las abejas del vecino.

Proudhon ha combatido también con elevadas consideraciones estéticas y morales el derecho pecuniario del autor sobre sus obras. Según él, de las cosas que entran en el comercio de la humanidad, que son objeto de nuestra actividad incesante, y á las cuales atribuímos un valor, unas, por su naturaleza y destino, son venales : tales son los productos de la industria, destinados al consumo físico, los cuales forman la categoría de lo útil ; otros, también por su destino y naturaleza, no son venales : en este número se cuentan las producciones del arte y la literatura, encaminadas á nuestro perfeccionamiento intelectual y mo-

ral: ellas pertenecen á la categaría de lo santo, de lo justo, de lo verdadero y de lo bello. "Lo ideal, tanto en la esfera de la conciencia como en la esfera de la vida, he ahí lo que constituye la dominante del productor literario, á la inversa del industrial, cuya dominante es la utilidad". La religión, la justicia, la verdad, la hermosura no tienen precio, se deben gratuitamente á la humanidad. La literatura, que tiene por objeto estas cosas, que guía, instruye y embellece á los hombres, participa de su naturaleza y no debe tampoco venderse. Lo contrario la despojaría de su carácter sagrado, envilecería la inspiración, y despertando un absurdo *mercantilismo literario*, la convertiría en una mera industria lucrativa. Es necesario, sin duda, que los autores vivan; pero les está prohibido traficar. No tienen, pues, derecho pecuniario sobre sus obras, no pueden comerciar con ellas; pero es justo acordarles una subvención, un socorro, una indemnización."

No es posible desconocer la elevación de esta doctrina, verdaderamente seductora; pero el sentimiento deslumbrador y generoso que la envuelve y defiende, no debe impedirnos descubrir su poco sólido fundamento. Hay en ella un sofisma, que estriba en valerse del respeto *desinteresado*, que lo santo, lo justo, lo verdadero y lo bello inspiran, para asimilar á su naturaleza, atribuyéndole idénticos caracteres,

el libro en que se discurre, más ó menos acertadamente, acerca de esas ideas, ó que resulta del amor y la veneración que ellas infunden. Entre la *venalidad* de la religión ó del arte, y la de un libro en que se trata, quizá indignamente, del uno ó la otra, hay un abismo que el más vulgar sentido puede descubrir. No hay duda que el trabajo del escritor es de un orden elevado y trascendente, civilizador é iluminador por excelencia, ni la hay de que la sociedad obtiene de la literatura inmensos y superiores bienes; pero no veo cómo de aquí pueda deducirse que ese trabajo y esos bienes, por su misma fecundidad y excelencia, no han de engendrar ningún derecho y han de quedar impagos. El mercantilismo literario es una vergüenza y un absurdo; muchos escritores hay que adulan al pueblo y estimulan sus instintos groseros, ó sus gustos imperfectos y rutinarios, á fin de hacerse populares y obtener copiosa venta de sus libros (no es otra la principal causa de la cínica y bastarda literatura francesa de nuestros días); pero el abuso que tales autores hagan de su derecho no autoriza en lo más mínimo la supresión del derecho mismo.

La subvención, la indemnización, el socorro, producirían, además, mayores males, pues importando necesariamente una protección oficial, nos haría retroceder al tiempo de los Mecenas, de las adulacio-

nes literarias que deshonran las obras inmortales de Horacio y de Virgilio, sistema que sería hoy mil veces más funesto que entonces, por el carácter de los tiempos. Verdad es que Proudhon encarga al público mismo de ese cuidado, acordando al autor un privilegio temporario y personal sobre sus obras; pero tal arbitrio hecha por tierra su teoría, pues no pudiendo obligarse al público á que compre todas las obras que se publiquen, adquirirá las que le agraden y desechará las otras, aunque sean mejores, con lo cual vendrá á suceder que quedarán pagas muchas obras malas, y sin subvención muchos autores buenos.

Resultado de todo ello sería que nadie querría dedicarse á una profesión á la que ni se acuerdan garantías ni se reconocen derechos; y que por mantener la producción literaria en esferas ideales, incompatibles con las ásperas realidades de este mundo, se habría atentado contra ella, contra sus bien entendidos intereses, y por lo tanto, contra el perfeccionamiento de la sociedad misma, que de ella tan superiores beneficios alcanza. La idea de la gloria, sobre que tanto se declama, no basta para halagar á todos, ni todos, sino muy pocos (aquellos *quos equus amavit Jupiter)*, no obstante ser muy capaces de componer obras útiles, podrían racional-

mente acariciarla. "Dicen (exclama Beaumarchais, en una de sus memorias contra los actores), que no es digno de los autores pleitear por el vil interés, ellos, que se precian de aspirar á la gloria. Razón tienen, la gloria es atrayente; pero olvidan que, para gozar de ella tan sólo un año, la naturaleza nos condena á comer trescientas sesenta y cinco veces".

De la exposición y crítica que antecede puede ya fácilmente deducirse la existencia de los derechos que competen al autor sobre su obra, y determinarse cuáles son esos derechos.

Siendo la obra una producción ó creación del autor, una determinación de su inteligencia, un reflejo de su personalidad, sin la cual aquélla no existiría ni podría nunca existir, es evidente que entre el uno y la otra hay un vínculo eterno, una indivisibilidad absoluta, contra la cual ni al autor mismo le es posible atentar. El respeto debido á la inteligencia, á la libertad, á la personalidad del hombre, debe, pues, extenderse á lo que no es sino la actividad y la manifestación íntima de ellas, actividad y manifestación como ellas inviolables y sagradas. Este vínculo engendra un doble derecho, que participa, en cuanto á su fuerza y energía, de la naturaleza de aquél. Así hallamos, en primer lugar, un *derecho moral*,

en virtud del cual sólo el autor puede poner su firma en los ejemplares de su obra, corregirla, modificarla, y aun retirarla de la circulación, sin condición ni limitación alguna, siempre y cuando lo tenga por conveniente. Cualquier atentado contra este derecho y sus múltiples manifestaciones, importa un atentado contra su personalidad misma.

En segundo lugar, deriva del vínculo de que antes hablaba, un *derecho pecuniario*, en cuya virtud el autor puede impedir á todos la explotación comercial de su obra, reservándose *exclusivamente* el *derecho de reproducción (copyright)*, con el fin de lograr todos los beneficios que ella puede producir, según la estimación y aprecio que al público merezca. El trabajo intelectual que la obra representa contribuye á robustecer y consagrar este derecho, pero no le es esencial. Aunque no hubiese mediado trabajo alguno, el derecho pecuniario existiría, pues cada uno puede aprovecharse de las facultades que le ha concedido la naturaleza. En la práctica, sucedeque obras que cuestan largos años de labor paciente quedan impagas por el desvío del público; al paso que otras, escritas con espontánea facilidad y en corto espacio de tiempo, dan al autor un caudal. El trabajo, bien que sea el medio más noble para la adquisición del derecho pecuniario, y lo dignifique y refuerce, no

es necesario para fundarlo (1). Más adelante he de insistir sobre esto.

II

NATURALEZA Y CARACTERES DE LOS DERECHOS DE AUTOR

La existencia de los derechos de autor es hoy generalmente aceptada. Si hay alguien que todavía los niegue, puede afirmarse que su opinión no influye en la legislación ni en la doctrina.

No sucede lo mismo cuando se trata de determinar la naturaleza y caracteres de esos derechos. Aquí es aún grande el desacuerdo y apasionada la controversia, y las dificultades se aumentan considerablemente por las analogías y diferencias que, á un mismo tiempo, esos derechos ofrecen al compararse con otros.

El derecho de autor ¿es un privilegio? ¿Es un derecho natural ó un derecho civil? ¿Es un derecho

(1) Darras supone necesaria la concurrencia del respeto á la personalidad y del trabajo para fundar el derecho pecuniario. Yo considero errónea esta doctrina, ya se aplique al derecho de autor ó al derecho de propiedad.

de propiedad? ¿Es un derecho de propiedad *sui generis?* ¿Es un derecho de obligación, un servicio fundado en un contrato tácito? ¿Es un derecho personal? ¿Es un derecho *sui generis?* En este último caso, ¿cómo ha de entenderse y caracterizarse?

Hé ahí el cúmulo de interesantes cuestiones que se ofrecen á nuestro estudio. Todas esas diversas opiniones, tienen en su favor distinguidos y á veces eminentes sostenedores, y argumentos dignos de tomarse en cuenta. Procuraré discutirlas con la brevedad que ahora me es absolutamente indispensable.

Privilegio. — Los que sostienen, con uno ú otro razonamiento, que la obra, una vez publicada, pertenece irrevocablemente á la sociedad, reconocen, sin embargo, la necesidad de acordar una retribución al autor, que debe atender á las exigencias de la vida. Para armonizar ambas cosas, admiten un mero *privilegio* en favor del escritor, en cuya virtud se le *concede* el uso exclusivo del derecho de reproducción por cierto número de años. El derecho de la socie dad comienza desde el día de la publicación, pero sesuspende temporariamente su ejercicio.

Refutadas en el número anterior las doctrinas qeu

sirven de base á la idea del privilegio, queda refutado este mismo, que no es sino la consecuencia de aquéllas. Sólo añadiré aquí que el privilegio supone, forzosamente, la atribución á uno solo de lo que, con igual derecho, pertenece á todos, por lo cual siempre ha sido mirado como arbitrario y odioso. Pero es absurdo decir, que todos tienen sobre una obra dada el mismo derecho que el que la produjo, y sin cuya voluntad nunca hubiera existido. Lo único que puede afirmarse es que este derecho se asemeja exteriormente á un privilegio, por la forma ó modo de su ejercicio. La ley, con efecto, al reconocerlo y garantirlo, no hace más que prohibir á todos, menos uno, lo que, por la índole peculiar de la producción intelectual, todos podrían hacer simultáneamente, sin perjuicio ni inconveniente alguno, si el derecho del autor no existiese. No sucede lo mismo con los derechos que recaen sobre cosas corporales. La naturaleza de las cosas pide aquí que la ley asegure á uno solo un derecho que en ningún caso podría corresponder á la sociedad entera. Esa analogía de forma (que en nada afecta al fondo) entre el privilegio y el derecho exclusivo de reproducción, hace que algunos autores, no obstante su reconocimiento categórico de este derecho, lo designen con el nombre de *privilegio* ó *monopolio de explota-*

ción. Ello nada arguye en pro de los que, en el fondo, sólo quieren ver un privilegio.

Derecho civil, derecho natural. — Sostienen algunos que el derecho de autor emana exclusivamente de la ley civil, no de la ley natural. Se fundan en las siguientes consideraciones: 1ª El derecho de autor necesita, de una manera especial, para establecerse y conservarse, la protección y reglamentación de la ley. Para que sólo el autor tenga el derecho de reproducción, es necesario trabar la libertad natural de los otros hombres de imitar, copiar ó reproducir la obra. Un derecho que no existe sino por la intervención de la ley, es, evidentemente, un derecho civil; 2ª El instinto de imitación es natural á todos los hombres y es la fuente de todo progreso. El derecho de autor, que, apoyado en la ley, contradice ese instinto, es meramente civil; 3ª La publicación de la obra debe interpretarse como un verdadero abandono de los derechos que se tenían sobre ella. El autor ha llamado á todos á gozar de lo que exclusivamente le pertenecía. Para que después de esto, él solo siga teniendo el derecho de reproducirla, es de todo punto indispensable una sanción legal.

Esta doctrina no se diferencia de la del privilegio sino en el nombre. Un derecho que no existe sino por

el favor de la ley, por el beneplácito del legislador, no es más que un privilegio legal. Esto no obstante, quiero tomar en cuenta los nuevos argumentos aducidos.

La necesidad de reglamentación, y aun la importancia y carácter especial que ella tiene, por la naturaleza peculiar del derecho que le sirve de base, no prueba en modo alguno que este sea un derecho puramente civil. Si así fuera, todos los derechos serían civiles, pues todos necesitan ser reglamentados.

La tendencia á la imitación tampoco tiene valor en este caso. No basta oponer á un derecho una *tendencia* natural, para demostrar que aquél es un simple derecho civil; sería necesario oponerle otro derecho. Además, entre la tendencia á la imitación y la copia ó reproducción de un libro, hay una distancia insalvable.

En cuanto al abandono implícito que se supone hace el autor al publicar su obra, no se concibe que pueda admitirse contra la voluntad é intereses manifiestos del titular de ese derecho. La publicación es el único medio que el autor tiene de ejercer su derecho, y es absurdo que el ejercicio de un derecho ocasione su muerte.

Hemos visto que entre el autor y su obra hay indivisibilidad absoluta; que ella es como una emana-

ción directa de su espíritu; que de este vínculo íntimo é indisoluble nace el doble derecho que se reconoce al autor, y que el respeto de este derecho es consecuencia necesaria del respeto debido á la personalidad misma. Si esto es así, no hay ni puede haber derecho alguno que con más justo título pueda llamarse natural. La ley no puede hacer otra cosa que reconocerlo y garantirlo por todos los medios á su alcance, y su descuido en este punto significaría un grave é inicuo atentado contra la justicia y la personalidad humana.

Todos aceptan estas conclusiones en cuanto al derecho moral; pero es evidente que ellas se extienden al derecho pecuniario, el cual, según he demostrado, tiene origen idéntico y se halla, además, robustecido y vivificado por el trabajo, cuyos efectos la ley no puede desconocer. Si el derecho de autor no fuese un derecho natural, menos podría serlo el derecho de propiedad, que recae sobre cosas corporales distintas del hombre mismo, pues, como decía Luis d'Hericourt en su alegato en favor de los libreros de París, "¿qué bien puede pertenecer á un hombre, si la más preciosa porción de sí mismo, la que no perece, la que le inmortaliza, no le pertenece? ¡Qué diferencia entre el hombre, la substancia misma del hombre, su alma, y el campo que, en un

principio, la naturaleza brindaba igualmente á todos, y que sólo se ha apropiado el particular por la cultura!"

Propiedad.—Gran número de jurisconsultos, economistas y escritores distinguidos han sostenido y sostienen que el derecho del autor sobre su obra es un verdadero derecho de propiedad. Alfonso Karr ha formulado esta opinión de un modo claro y preciso, que ha llegado á ser célebre: "Decid que la propiedad literaria es una propiedad; después callaos: dad paso al derecho común". Esta idea, si bien tiene en su contra á la casi totalidad de los jurisconsultos alemanes, es en nuestros días la más extendida y corriente. Las indudables analogías que con la propiedad común ese derecho presenta; la facilidad con que de ese modo se le caracteriza y afirma, asimilándolo á un derecho ya bien conocido y estudiado, y la repugnancia de muchos juristas, demasiado apegados á los términos y clasificaciones tradicionales, á modificar, aunque sea enriqueciéndolo, el tecnicismo jurídico, son, á mi juicio, las principales causas que han dado curso á esta doctrina, incorporándola á varias é importantes legislaciones.

¿Es esta, como algunos quieren, una vana cuestión de nombre? No lo creo. La inexactitud en las pala-

bras, trae casi siempre inexactitud en las ideas, ya que con aquéllas se representan éstas. Aplicar á una idea una palabra creada y destinada para significar otra distinta, aunque con ella guarde analogías, es introducir error y confusión en la doctrina, haciendo emanar de la primera consecuencias jurídicas que sólo derivan naturalmente de la segunda.

Los sostenedores de la propiedad literaria observan, para abonar su doctrina, que el fundamento de la propiedad común está en el respeto de la personalidad humana y en la recompensa del trabajo. Si el hombre hace suyo el objeto producido por su trabajo material, ¿por qué no haría igualmente suya la obra que surge de su trabajo intelectual? La diferencia que existe entre una y otra especie de trabajo es de todo en todo favorable al que realiza la inteligencia pura, por más elevado, y más noble, y más benéfico, y hasta por más dañoso, en sus resultados físicos, para el que lo lleva á cabo. Si esto es así, ¿cómo puede negarse el título de propiedad á la más alta, más justa y mejor fundada de todas las propiedades?

Á este argumento principal, se añaden otras consideraciones para poner en plena luz la iniquidad que se comete despojando al autor de un derecho sagrado, tan necesario para su subsistencia personal y la de sus descendientes y herederos.

Pero todas estas razones, si bien prueban que el derecho de autor es un derecho permanente, inviolable, de primer orden, no demuestra en lo más mínimo que sea una *propiedad*, en el sentido jurídico de la palabra, que tenga iguales caracteres, que engendre sus mismas consecuencias. Los que eso dicen padecen una extraña ilusión. Se han persuadido de que no hay para los derechos de autor otra áncora de salvación, ni más puerto de refugio, que el derecho de propiedad. De ahí la tenaz porfía con que lo defienden, pues, hasta hace poco, enemigo de la propiedad literaria y enemigo de los derechos de autor eran expresiones equivalentes.

Debo, pues, declarar que al combatir la propiedad literaria, sólo voy contra lo que conceptúo un grave error jurídico, un tecnicismo impropio, basado en viciosas analogías y bueno sólo para embrollar la discusión, introducir falsas nociones y originar consecuencias funestas para los mismos derechos é intereses que con tan legítimo y ardoroso empeño se trata de defender. Por lo demás, el derecho de autor es para mí tan claro, perfecto é indiscutible como para el más acérrimo secuaz de la propiedad literaria.

Aun aceptando que el derecho de autor y el derecho de propiedad tengan por fundamento y origen comunes el respeto á la personalidad humana, y el

trabajo, nada autoriza á concluír de ahí que pueda confundirse uno con otro. El respeto á la personalidad sirve de base á muchos derechos que, como el de libertad, igualdad, etc., son muy distintos del de propiedad, y no es este último derecho la única remuneración que puede recibir el trabajo. El criterio para una clasificación científica de los derechos no debe buscarse en el origen ó fundamento de ellos, sino en la naturaleza de las cosas sobre que recaen, ó que forman su objeto. Cosas de naturaleza diferente engendran necesariamente derechos de naturaleza también diversa. Es esta la doctrina más autorizada y corriente. En tal caso, ¿cómo se pretende reunir en un mismo haz los derechos que tienen por objeto cosas corporales y los que recaen sobre cosas incorporales? "La distinción entre lo material y lo espiritual", dice perfectamente Darras, "existe donde quiera; ella es la base de la mayor parte de los sistemas filosóficos, y se la encuentra constantemente en las discusiones morales y religiosas. No puede ser extraña á la materia del derecho. ¿No tiene éste sus raíces en la filosofía misma?"

Pero tampoco es exacto lo que este autor admite, que el derecho de propiedad y el derecho de autor tengan una misma base. Aquél es un vínculo entre el hombre y las cosas del mundo corpóreo que le ro-

dean, y se funda en dos razones de orden diverso, de las cuales una se refiere al sujeto, otra al objeto del derecho.

El hombre no puede crecer y desarrollarse física ni intelectualmente, ni alcanzar en este mundo el fin para que ha sido creado, sin el concurso del mundo corpóreo, sin extender su personalidad sobre las cosas materiales é imponer en ellas su sello de posesión y de dominio. Sin esto, sus facultades quedarían inactivas, estérilmente encerradas dentro de sí mismas, y ni siquiera le sería posible conservar la existencia. Pero como el hombre tiene derecho á todo lo que le es indispensable para llenar sus deberes y cumplir su destino, resulta que lo tiene para servirse del mundo físico.

Este derecho, sin embargo, podría no constituir *propiedad,* no ser *exclusivo*, sino limitarse al goce y posesión en común, según se ha practicado en algunos pueblos antiguos y lo ha proclamado en la edad nuestra la escuela comunista. Pero la naturaleza de las cosas materiales, objeto de ese derecho, repugna esencial y profundamente á ese sistema. El carácter dominante de esas cosas es el ser *apropiables*, capaces de división y reparto, única forma en que pueden favorecer verdaderamente el desarrollo y perfeccionamiento del hombre. Cierto es que hay algunas entre

ellas, como el aire, la luz y otros agentes naturales, que parecen, si se me permite la expresión, como el espíritu de la materia, su parte más sutil é impalpable, que no son divisibles ni apropiables, sino destinadas al uso común de la humanidad; pero, por eso mismo, nadie ha soñado nunca hacerlas objeto de un ilusorio derecho de propiedad.

Tal es, pues, el doble y necesario fundamento de este derecho. Yo pregunto ahora, ¿puede descubrirse algo semejante en los derechos del autor? ¿Existen esas mismas razones, sin cuyo simultáneo concurso el derecho de propiedad no tiene explicación ni justificación posibles? El análisis nos demostrará lo contrario.

He observado en el número anterior que entre el autor y la obra existe un vínculo íntimo é indivisible, que nadie, ni la ley, ni él mismo, puede destruír, aunque ceda ó transmita los derechos que de él nacen, y en virtud del cual esa obra es *su obra*, sin que jamás, en ningún lugar, ni en tiempo alguno, pueda dejar de serlo. Dije también que este vínculo, que hace del escritor y la obra como una cosa misma, surgen dos derechos perfectamente determinados: un derecho moral, ó sea la facultad de firmar, corregir, modificar y suprimir la obra, y de impedir que otro la firme, la suprima ó la altere en lo más mini-

mo; derecho que subsiste íntegro, no obstante cualquier cesión del autor; y un derecho pecuniario, ó sea el poder exclusivo de reproducirla, de explotarla comercialmente y recoger los beneficios á que pueda dar margen.

Ahora bien, ¿cuál de estos elementos, que descubre el análisis en los derechos de autor, puede llamarse un derecho de propiedad?

¿El vínculo mismo, esto es, la relación entre el sujeto y el objeto? Si tomamos la palabra *propiedad* en el sentido amplio que se la suele atribuír en el lenguaje común, claro está que á ese vínculo puede también aplicársele. Así, en la *Memoria sobre la propiedad de las obras del espíritu*, del congreso de Leipzig, se hace mérito de la definición de Carlos Teodoro Putter, según el cual, "con arreglo á los términos ordinarios del lenguaje, todo lo que puede ser atribuído á la persona, aun la ciencia misma del derecho, puede ser llamado *propiedad*, la cual comprende el conjunto de los derechos civiles".

En esta acepción amplísima, la inteligencia, la voluntad, la sensibilidad de una persona, sus vicios, sus virtudes, tan inseparables de ella como la obra del autor, serían otras tantas *propiedades* de esa persona; en tal sentido, y en otro orden de ideas, considerando como *propiedad* del hombre cuanto le

pertenece, lo sería una servidumbre, un derecho de usufructo, la patria potestad, ya que tales derechos, y cuantos otros se le reconocen, pueden legítimamente denominarse *suyos*. Así también una obra *pertenece* al que la ha escrito, y es, por consiguiente, propiedad de su autor.

Pero ¿ es este el significado propio y jurídico de la palabra *propiedad ?*

¿ Así la entienden y en esa acepción la emplean los tenaces sostenedores de la propiedad literaria ? ¿ Cómo admitir entonces una doctrina basada en el equívoco á que el vocablo *propiedad* se presta, por sus múltiples significados ?

No ; el vínculo que une al autor con su obra no es una *propiedad*, jurídicamente hablando ; no es el derecho real que con tal nombre se designa, aunque ofrezca con él algunas analogías ; sino una relación superior á la propiedad misma. Los partidarios de la propiedad se contentan con poco. Ella supone un vínculo entre el hombre y una cosa extraña á él, y de naturaleza diferente; vínculo que puede, en sí mismo, debilitarse y romperse, no sólo por un acto de voluntad del propietario, sino también, en casos determinados, por decisión distinta de la suya, en vista de necesidad ó utilidad pública. Pero el lazo que une al autor con su obra, ni él ni nadie puede cortar-

lo nunca, como no puede quebrantarse la relación que existe entre el hombre y su inteligencia, sus vicios y sus virtudes. Ese vínculo, considerado en sí, no necesita del reconocimiento ni la garantía de la ley ni de la autoridad pública. Es un hecho, no un derecho.

Pero si el vínculo no puede llamarse una propiedad, ¿lo será alguno de los derechos que engendra? ¿Lo será el derecho moral? ¿Lo será el derecho pecuniario?

Que el derecho moral no puede serlo, es por sí mismo evidente. El derecho de propiedad pertenece á la categoría de los derechos patrimoniales, y á nadie ha ocurrido hasta ahora comprender en ella el derecho moral, que participa de la naturaleza y caracteres del vínculo de que inmediatamente deriva. El derecho moral, según tuve ocasión de observar anteriormente, existe por cima de toda cesión y toda venta, y se mantiene incólume á pesar de ellas. Esto no admite mayor demostración.

Sólo queda, pues, el derecho pecuniario. Como el trabajo lo vigoriza y afirma, y muchos, aunque erróneamente, ven en el trabajo el fundamento del derecho de propiedad, se pretende que el derecho pecuniario también lo es. Creo haber ya establecido la sinrazón de esta doctrina, y no tengo para qué volver

sobre ella; pero necesito poner más en claro lo impropio y anti-jurídico de su última consecuencia.

El derecho pecuniario que al autor corresponde consiste en un *derecho exclusivo de reproducción.* Sólo él puede imprimir y reimprimir su obra y vender sus ejemplares. Este derecho, á diferencia del derecho moral, es enajenable, temporaria ó absolutamente. Pero ¿cuál es su carácter? Puramente *negativo.* No consiste, especialmente, en reproducir el autor, pues en tal caso todos podrían hacer lo mismo sin ofender su derecho; sino en impedir que los demás reproduzcan, ó lo que es igual, en reproducir él *exclusivamente.* El derecho de propiedad, por lo contrario, recae directamente sobre un objeto dado, y es esencialmente positivo. Lo que en primera línea aparece en él es el derecho de hacer, y sólo como una consecuencia necesaria surge el derecho de impedir que los otros hagan. Así el propietario de una casa tiene el derecho de habitarla; pero como ese derecho sería ilusorio si cualquiera pudiese hacer otro tanto, aparece el derecho de exclusión en favor del primero. En consecuencia, toda ley protectora del derecho de autor es, por esencia, una ley prohibitiva, en virtud de la cual se veda la reproducción de una obra dada, á todos, menos al que la ha escrito, ó á quien de él tenga su derecho. Por eso

dije antes que la garantía acordada á los autores afectaba la forma de un monopolio, ó privilegio, y por eso también algunos, confundiendo la garantía con el derecho mismo, no le han señalado otro alcance.

Resulta de todo esto que el derecho pecuniario se traduce en una mera negación, y que sería, por ello, absurdo atribuírle el carácter de un derecho de propiedad.

Vese, por el análisis anterior, que el derecho de autor no ofrece, en ninguno de los tres elementos en que puede descomponerse, los caracteres necesarios para justificar su asimilación al derecho de propiedad.

Podría detenerme aquí ; pero es tal la fuerza con que esta falsa idea ha arraigado en muchos espíritus, que juzgo conveniente insistir y corroborar lo expuesto con algunas consideraciones.

Es el carácter dominante del derecho de propiedad la apropiación y goce exclusivo del objeto sobre que recae. En el derecho del autor, no sólo este carácter no existe, sino que es reemplazado por el carácter opuesto, pues el objeto del derecho, la obra abstractamente considerada, está destinada, por su naturaleza, al goce y al progreso de todos. Al *goce exclusivo*, de la propiedad, se sustituye aquí la *comunicación*, la *difusión*, único medio por el que el autor puede ejercer su derecho y recoger beneficios.

Á esto se contesta que es menester distinguir entre el goce intelectual y el goce comercial de la obra; que el primero necesariamente se comunica y difunde, pero el segundo corresponde *exclusivamente* al autor. Yo también he aceptado, como se ha visto, esta distinción; pero ella no tiene en este caso valor ni fuerza alguna. Aquí no se trata del derecho de reproducción *(goce comercial)*, el cual ya he probado que importa una negación, y no puede, por tanto, constituír un derecho de propiedad, sino del objeto del derecho, de la obra, considerada con abstracción del libro en que se imprime, la cual siempre resulta inapropiable y de goce común. El goce exclusivo del derecho de reproducción no prueba el goce exclusivo del objeto del derecho, característico del derecho de propiedad.

Además, no se concibe la propiedad sin posesión, ó posibilidad de adquirirla. ¿Y quién negará que no la admiten las cosas incorporales? Puede así suceder que el mismo derecho de reprodución quede en potencia y no sea dado traducirlo en acto, si el manuscrito está destruído, todos los ejemplares se han vendido, y sus dueños ó poseedores no quieren venderlos ni prestarlos. ¿Qué propiedad es esta?

Laboulaye, sin embargo, insiste obstinadamente ante tan decisivo argumento, y dice: "No es la deten-

ción material de una cosa la que constituye la propiedad; en tal caso el arrendatario sería propietario. Se dirá que hay la diferencia de que el arrendatario goza de nuestra cosa con nuestro permiso, sabiendo que es nuestra, y por lo mismo, guardándonos nuestro derecho. Respondo que así sucede con todo el que adquiere libros, que no hay uno que se juzgue propietario del texto que ha comprado, que ignore que ese libro tiene un autor, y añadiría que puede decirse, sin paradoja, que cada lector conserva en cierta manera el dominio del autor."

Salta á los ojos que en este singular razonamiento se confunde la *detención material* con la *posesión;* se comete el sofisma de emplear equívocamente la palabra *texto,* designando con ella, en la comparación imaginada, ya el libro, ya la obra, según conviene; y se pasa por alto una diferencia, todavía mayor que la señalada, entre el arrendatario y el comprador del libro, á saber: que el propietario puede obligar al primero á entregarle el campo, y el autor no puede forzar al segundo á devolverle el libro. No es necesario añadir que, por lo demás el caso que he supuesto, y que permanece en pie con toda su fuerza, no importa una dificultad práctica para el ejercicio del derecho, pues es bastante inverosímil; pero sirve en principio para caracterizar la

especial naturaleza de los derechos incorporales, y demostrar cómo los de autor, que pertenecen á esa categoría, no pueden constituír un derecho de propiedad.

Los literatos alemanes reunidos en el Congreso de Leipzig, en 1865, hacen á los jurisconsultos de la misma nacionalidad un cargo injusto, en la *Memoria* publicada por aquéllos, porque no reconocen una propiedad literaria. Les enrostran que encerrados en "el formalismo romano, que sacrifica el lado moderno á la escolástica", sigan entendiendo el derecho de propiedad tal como se le entendía en el derecho romano, sin tener en cuenta el desenvolvimento de la ciencia jurídica. Este cargo es bien extraño, sobre todo, en boca de los que lo formulan. Fácil es demostrar, en efecto, que el formalismo, el apego supersticioso á la antigua clasificación de los derechos, no es vicio de los jurisconsultos alemanes, sino de los sostenedores de la propiedad intelectual. La palabra *propiedad* fué creada y aplicada teniendo en vista una precisa relación de derecho, de una cierta naturaleza, perfectamente caracterizada por la índole de las cosas que forman su objeto. Justo es entonces oponerse á que esa palabra se aplique á una relación fundamentalmente distinta, sólo porque con ella presenta algunas analogías.

Violentar el término para trasladarlo á una significación diversa de la idea que histórica y jurídicamente representa, es falsear y oscurecer esta idea, sin caracterizar la que tan aturdidamente pretende asimilársela. La rutina consiste, en este caso, en no querer salir de la antigua clasificación tripartita del derecho romano, según la cual, todos los derechos se dividían en reales, de obligación y personales. De aquí que, mal fundados en ciertas semejanzas, se empeñen en hacer entrar los derechos del autor en uno ú otro de los términos de esta clasificación, aceptándose más generalmente los derechos reales, y entre ellos el de propiedad, por ser el más parecido y ventajoso. ¡ Procedimiento en verdad empírico y rutinario, si hay alguno!

Dice, pues, perfectamente bien el ilustre poeta Manzoni: "Esta fórmula, *propiedad literaria*, ha nacido, no de una intuición de la esencia de la cosa, sino de una simple analogía. Es una traslación que, como todas las traslaciones, se torna un sofisma cuando se la quiere aducir como argumento: sofisma que consiste en concluír de una parcial semejanza á una identidad perfecta" (1).

(1) MANZONI, *Lettera al professore Girolamo Boccardo in torno a una questione di così detta propietà letteraria.*

Los ingleses, más prácticos, llaman simplemente al derecho de autor, *copyright*, derecho de copia, y los alemanes, *Urheberrecht*. Esto no obstante, pasará mucho tiempo antes de que la fórmula, *propiedad literaria*, se arranque definitivamente de la legislación y la doctrina, llevando consigo todas las confusiones que engendra. "Las palabras tienen sus hados. Algunas entran en uso por tortuosos caminos. La ciencia y la lógica les dejan al principio el paso libre, por negligencia ó desdén, ó por el favor que se une á los intereses que las introducen. Poco á poco van agrandándose, avanzan, se imponen, y pretenden, por último, imponer con ellas toda la muchedumbre de engañosas ideas que bajo de ellas se ocultan... Lo que no puede admitirse es que esta palabra se convierta en razón" (1).

Propiedad sui generis.—Algunos, viendo la imposibilidad de asimilar completamente el derecho de autor á la propiedad ordinaria, y notando entre uno y otra cierta analogía, han sentado que es el primero una propiedad *sui generis*. Para que tal dictamen pudiera admitirse sería necesario que las diferencias entre ambos derechos fuesen meramente accidentales,

(1) Gournot, citado por Darras.

teniendo, fundamentalmente, un mismo origen y carácter. Creo haber demostrado con toda evidencia que esto no es así, sino precisamente al contrario. No debo insistir en ello.

Otros han querido asimilar el derecho de autor á otros derechos reales: quiénes hallan en él un usufructo, quiénes un derecho de uso, quiénes una servidumbre, activa para el autor, pasiva para la sociedad. No hay para qué detenerse á refutar particularmente cada una de estas inaceptables opiniones: las razones fundamentales aducidas en contra de la propiedad bastan para dar buena cuenta de ellas.

Derecho de obligación, servicio, contrato tácito. —No faltan autores que vean en el derecho de autor un derecho de obligación. Se llega á este resultado por dos caminos diversos. Unos, aceptando la idea de Kant, de que *un libro es un servicio hecho á la sociedad*, concluyen que el derecho de autor es un crédito. Otros piensan que se trata de una *venta de la obra* en el momento de la publicación, hecha al público en virtud de un *contrato tácito*, y cuyo precio recibe sucesivamente el autor á medida que vende los ejemplares de una ó más ediciones.

Esta doctrina es caprichosa y falsa. No siempre un libro es un servicio, y lo que importa más en este

punto, no siempre el público le atribuye ese carácter, pues en vez de comprarlo y recompensarlo, lo deja dormir en las librerías. No hay, pues, tal *crédito* en favor del autor, ya que éste nada tiene derecho á exigir de la sociedad por su *obra*, sino por los *ejemplares* que, á veces en escasísimo número, ella le quiere comprar. Y no sólo el autor no recibe, en ocasiones, remuneración alguna por su *servicio*, sino que ni aun alcanza á reembolsar los gastos de publicación. ¿Dónde está, pues, el crédito?

El *contrato tácito* es un expediente muy socorrido cuando no se encuentra satisfactoria explicación á ciertos problemas jurídicos. No hay ni puede haber contrato sin partes perfectamente determinadas, y sin clara manifestación de la acorde voluntad de esas partes. Nada de eso existe en este caso, y la sociedad, á la cual por una mera fantasía se la convierte, con facilidad admirable, en una sola persona, á nada se obliga por lo que á la obra concierne.

Derecho personal. —Reconociendo que los derechos de autor no pueden ser ni reales, ni de obligación, y no queriendo, por otra parte, abandonar la clasificación tripartita, algunos jurisconsultos afirman que son derechos personales. El derecho moral, dicen, que el vínculo entre el autor y la obra engendra, no

significa sino el derecho á su personalidad, al libre ejercicio de sus facultades. Su violación sería un atentado á la persona del autor. Tan personal es este derecho, que no puede transmitirse á otro, aunque el derecho de reproducción se ceda absolutamente. Ahora bien, un derecho inherente á la persona, es, sin duda alguna, un derecho personal. En cuanto al derecho pecuniario, también debe serlo, pues tiene su mismo origen, el respeto de la personalidad. Reproducir una obra sin autorización del autor, es violentar su voluntad, obligándole á dirigirse á mayor número de lectores.

Estas consideraciones no son bien fundadas. Por íntimo que sea el lazo que une al autor con su obra, no puede decirse que el objeto de su derecho sean sus facultades mismas, sino una especial manifestación de ellas. Así, aunque el vínculo intelectual sea personalísimo, el derecho que de él nace no lo es.

Menos razón hay todavía para decir que es personal el derecho pecuniario. Tal carácter es inconcebible en un derecho transmisible por donación ó venta. Los mismos argumentos que se aducen para probar cómo es personal el derecho moral, hacen evidente que el derecho pecuniario no tiene ese carácter.

Se incurre, en este caso, en el mismo vicio combatido al discutir la propiedad. De una simple analo-

gía se deduce la identidad perfecta, sin reparar que los derechos personales tienen un carácter jurídico particular en la ciencia del derecho, y que es verdaderamente condenable esa tendencia á la traslación y la metáfora en el tecnicismo científico. Con perfecta razón se ha dicho que una ciencia no es más que una lengua bien hecha.

Ya se entiende que todos los derechos corresponden á la persona, y son, en tan lato sentido, personales. Pero no es este, evidentemente, el significado legal y jurídico de la palabra. Los derechos personales tienen por objeto una cosa abstracta, un estado ó cualidad jurídicos, como la libertad, la patria potestad, la ciudadanía. La obra, objeto de los derechos de autor, no puede mirarse como una cualidad ó estado del que la escribe, y ciertas *prerrogativas* meramente personales, intransmisibles, á que da origen, no bastan, ni con mucho, para autorizar una confusión semejante.

Derecho sui generis, derecho intelectual. —El examen de las distintas opiniones que se han sustentado ó se sustentan con respecto á la naturaleza de los derechos de autor, nos ha demostrado que resisten toda asimilación con cualquiera de los derechos hasta ahora clasificados en la legislacion y la doctrina.

Este resultado, y el no ocurrir á nadie que pudiera abandonarse ó modificarse la tradicional clasificación romana de los derechos, conservada incólume durante siglos, son las dos causas que han mantenido hasta hace poco en confusión inextricable este célebre problema jurídico. Los dos sistemas predominantes y mejor caracterizados, el privilegio y la propiedad, se combatían infructuosamente. Sus respectivas razones, buenas para dejar maltrecha la teoría contraria, eran impotentes para afirmar la propia; por manera que los espíritus sinceros y desprevenidos quedaban perplejos, sin hallar rumbo fijo ni solución realmente satisfactoria. La falsa creencia de que era indispensable elegir entre la propiedad y el privilegio, arrojándolos por fin, mal convencidos, en uno ú otro bando, contribuía á retardar la aparición luminosa de la verdadera doctrina.

Algunos comenzaron por llamar al derecho de autor un derecho *sui generis*. Esto era ya entrar francamente en el camino del acierto; pero no bastaba: era menester recorrerlo todo. No bastaba decir que el derecho de autor pertenece á un *género particular*; había que estudiar y caracterizar ese género en sí mismo. La luz estaba encendida: faltaba descubrir con ella la teoría científica tanto tiempo ignorada, y bañarla en sus claridades.

Tanto honor estaba reservado al jurisconsulto belga Edmundo Picard, quien rompiendo resueltamente con la clasificación tripartita, creó una nueva categoría de derechos: los *derechos intelectuales* (1). "Á decir verdad, expone Lehr, es la historia del huevo de Colón: no pudiendo hacer entrar el derecho en la clásica division tripartita: derechos personales, derechos reales, derechos de obligación, el señor Picard le hace objeto de una cuarta clase distinta. Pero es ese precisamente el mérito y la originalidad de su demostración".

"El carácter inmutable de la división tripartita", dice Picard, "había por tal modo penetrado en las ideas, en tantos siglos que se hallaba en boga, que cuando, en los tiempos modernos, ciertos derechos, hasta entonces casi desconocidos, comenzaron á afirmarse con insistencia en lo que atañe á las producciones intelectuales, ya artísticas, ya literarias, ya industriales, ya comerciales, á nadie vino á las mien-

(1) Picard apuntó esta teoría en 1873, en una conferencia del colegio de abogados de Bruselas. Expúsola de nuevo en un estudio sobre el proyecto de ley relativo á los dibujos y modelos de fábrica, de 1877 (*Bélgica judicial*). En 1879 la reprodujo, más completa, en la introducción del segundo volumen de las *Pandectas belgas*, y, por último, la explicó con mayor desarrollo en 1884, en el *Diario de derecho internacional*, bajo el título de *Embriología jurídica*.

tes que podría ser materia de un término nuevo que añadir á las antiguas categorías, que se habían, en cierto modo, petrificado en la ciencia jurídica". "No obstante las resistencias de la lógica", expone en otra parte, "hase visto establecer toda una terminología y toda una legislación profundamente impregnadas de la idea de que las producciones del espíritu están sometidas á las reglas de la propiedad ordinaria, que hacen parte de los derechos reales, y que sólo por excepción y con repugnancia es necesario falsear, en lo que á ellos toca, las reglas ordinarias de esos derechos".

"Es manifiesto, sin embargo," dice á su vez de Borchgrave, en su notable informe presentado á la cámara belga, con motivo de la discusión de la ley de 1886, sobre derechos de autor (1), "que no se ha agotado el conjunto de los objetos sobre los cuales el hombre, sujeto de todo derecho, puede ejercer su capacidad jurídica, cuando se han citado las cualidades, para ponerlas entre los derechos personales; las cosas, para colocarlas entre los derechos reales, y las acciones humanas, para comprenderlas entre los derechos de obligación. Queda un cuarto grupo:

(1) Benoidt et Descamps, *Commentaire législatif de la loi du 22 mars 1886 sur le Droit d'auteur*. Bruxelles, 1886.

el de las producciones intelectuales, y basta enunciarlo para que inmediatamente la laguna se muestre en toda su extensión, en cuanto tiene de enojoso. No sólo la infinita variedad de las obras artísticas y literarias, sino todas las producciones del espíritu, los inventos dignos de patente, las obras científicas, los modelos y dibujos de fábrica, los planos de trabajos públicos y privados, las marcas de fábrica y de comercio, las cartas misivas, y aun, descendiendo á los grados inferiores de la materia, las muestras, los escudos, los sellos y etiquetas, todos estos objetos de derechos intelectuales esparcidos, se ofrecen al espíritu con su título común á una reglamentación especial. Cesan de presentársenos como astros errantes, poco á poco atraídos á la órbita de los derechos reales. Unidos todos por un origen común, la inteligencia humana les da vida y los hace mover en una misma esfera, cada uno con su gravitación propia... Si la diferencia entre los derechos reales y los derechos intelectuales escapó á los romanos, fué simplemente porque los derechos intelectuales no eran de su tiempo. Han nacido con la civilización moderna y son hoy una de sus más vivientes expresiones. Sus costumbres, sin embargo, no están formadas. Las ideas sobre los derechos intelectuales no se hallan suficientemente *racionalizadas,* ni se ha contraí-

do el hábito de considerarlos como un grupo especial y distinto de derechos. "Sería menester, dice el autor de las *Pandectas belgas*, construír el conjunto de la legislación relativa á estos derechos, que, menos favorecida que la de los derechos reales, no ha obtenido hasta ahora una codificación completa".

He dicho que el verdadero criterio para la clasificación de los derechos es el que toma en cuenta la naturaleza del objeto sobre que recaen. Según sea esa naturaleza, será también la clase de relación existente entre el sujeto y el objeto de ese derecho. Por lo que hace al primero, no cabe dificultad alguna : el sujeto de los derechos intelectuales, en general, y por consiguiente, del derecho de autor, que es su mayor y más importante rama, no puede ser otro que la persona de cuya inteligencia ha surgido el objeto mismo de ese derecho. ¿Pero cuál es precisamente este objeto? Hé ahí lo que debemos estudiar ahora, para penetrar, prescindiendo de engañosas analogías, en la íntima esencia de esta complexa relación jurídica.

Las producciones intelectuales literarias toman cuerpo casi siempre en un *manuscrito ;* pero un manuscrito es una cosa material, sujeta, por lo mismo, en un todo, al derecho de propiedad. El derecho intelectual es independiente del manuscrito, y de una

naturaleza distinta. Éste puede darse ó venderse sin que aquél caduque ó se extinga ; y recíprocamente, el autor puede ceder el derecho de reproducción de su obra conservando la propiedad del manuscrito. Además, el derecho intelectual puede existir también sin materialización alguna, como sucede frecuentemente con los sermones y discursos improvisados, sobre los cuales el autor conserva un exclusivo derecho de reproducción.

El objeto, pues, de los derechos intelectuales es la *obra*, la *concepción del espíritu*. Esta concepción es un cuarto término que debe añadirse á la *cosa corporal*, objeto de los derechos reales, á la *cualidad jurídica*, objeto de los derechos personales, y á las *acciones humanas*, objeto de los derechos de obligación. El vínculo intelectual que existe entre el autor y su obra, diverso del que puede unir al hombre con las cosas del mundo físico, y superior á él, engendra un doble vínculo jurídico, que también es, con respecto al derecho de propiedad, superior y diverso. " En el respeto de esta concepción, en la facultad, que el autor sólo posee, de comunicarla ó no comunicarla al público, en el goce exclusivo de los productos de todo género, honoríficos y pecuniarios, que ella reporta, consiste el beneficio del derecho intelectual ".

La importancia social y jurídica de lo que forma el

objeto de los derechos intelectuales, y especialmente, de los derechos de autor, ha sido desenvuelta magistralmente por de Borchgrave en el siguiente pasaje de su ya mencionado informe:

"El respeto de la propiedad es una de las bases, pero no la única, del orden social... Al comunicar sus concepciones á la sociedad, al entregarle el fruto de sus vigilias y meditaciones, el autor le rinde un incontestable servicio. El pensamiento gobierna al mundo; por la circulación de las magníficas creaciones de la inteligencia la humanidad se mejora, el destino de los individuos se engrandece, y día por día se aumenta ese tesoro común de las ideas que todo el mundo utiliza, y que más crece cuanto más abundantemente se le explota. Ni se limita el autor á ensanchar el dominio de las ideas, sino que dando cuerpo á sus concepciones artísticas y literarias, crea nuevas y considerables riquezas. En millones es menester evaluar el trabajo que dan á los obreros un Walter Scott, un Thiers, un Lamartine. Es, pues, derecho incontestable del autor el sacar de este servicio social todas las ventajas que su naturaleza consiente. Que el trabajo sea producto de la mano ó del espíritu, sólo su autor tiene derecho de obtener su beneficio, y este derecho no resulta de una concesión de la ley: se funda en el orden social mismo... La ley no crea, pues,

el derecho de autor, ni este derecho tiene nada de común con el privilegio legal. La ley no hace más que reconocerlo y reglamentarlo... El derecho de autor es algo más cierto, más personal, más sagrado, si cabe, que el mismo derecho de propiedad, pues en su origen ordinario, la propiedad consiste en la apropiación de una cosa ya existente en la forma en que el poseedor se la apropia; en tanto que el derecho de autor tiene por objeto una creación, esto es, la producción de una cosa que antes no existía, y es de tal modo personal al autor, que forma como una parte de él mismo."

Con esta distinción todo se aclara, las nieblas acumuladas por doctrinas erróneas ó superficiales se disipan, y una nueva constelación de derechos, los derechos intelectuales, más vasta é importante que las ya de antiguo conocidas, aparece en los espacios de la ciencia jurídica, brillando con luz propia, resplandeciente y soberana.

La concepción del espíritu, visible y manifiesta por la palabra, pero considerada con abstracción del libro en que se estampa, es el verdadero objeto del derecho de autor. Pero en este objeto hay elementos diversos, y no todos, mirados separadamente, entran en la esfera de ese derecho: es menester distinguirlos.

En toda obra literaria hay asunto, ideas, coordi-

nación de ideas y expresión de ideas. El asunto y las ideas constituyen el *fondo;* la coordinación la *forma interna,* y la expresión la *forma externa.* En las obras poéticas debe, además, tomarse en cuenta lo que se llama la *concepción artística,* esto es, la limitación ó determinación primera de una idea general en un todo particular que la hace sensible y del cual surge y trasciende. Esta concepción artística es también una forma interna ó *esencial* (1).

¿Sobre cuáles de estos elementos constitutivos recae precisamente el derecho de autor? Sobre la forma, tanto interna como externa, no sobre el fondo. Algunos comprenden en el derecho de autor hasta las ideas mismas. Es una exageración inadmisible. La idea, una vez emitida, penetra en la inteligencia de todos, y á ninguno puede prohibirse que se sirva de ella para sus propias producciones. Lo contrario sería interdecir toda producción, ya que nadie extrae las ideas de su propia substancia, sino de ese tesoro común que lentamente se va formando con la labor intelectual de los siglos. Y aun suponiendo que brotara en la mente de un autor una idea verdaderamente

(1) Algunos jurisconsultos distinguidos, DARRAS mismo, confunden, por falta de atención en el manejo del tecnicismo literario, el fondo con la forma esencial. Ello podría ocasionar en la ley graves inconvenientes.

original y propia, ese raro hallazgo no sería sino un alumbramiento de otras ideas suyas, que por él hubieran sido fecundadas. Al concebirla, quizá no ha hecho más que adelantarse á otros llegados más tarde á la existencia, y bien pudiera suceder también que se ofreciera á varios á un mismo tiempo. De estos *posibles* resulta que nunca sería dado probar ni determinar la paternidad de las ideas. En este sentido tenía mucha razón Portalis al afirmar que todas las bibliotecas casi no contienen más de diez volúmenes, y que el autor de esos volúmenes es todo el mundo. Y Decailly escribe con mucha gracia:

Dis-je quelque chose assez belle:
L'antiquité tout en cervelle
Me dit: " Je l'ai dit avant toi ".
C'est une plaisante donzelle;
Que ne venait-elle après moi?
Je l'aurais dit avant elle.

"El pensamiento es un lenguaje, dice admirablemente Fouillet, y el lenguaje es la sociedad misma que actúa sobre nosotros. Cada palabra de una lengua, signo de una idea, es la propiedad colectiva de la raza entera, transmitida de generación en generación, como una pieza de oro cuya efigie no han podido borrar los siglos. Aun las obras del genio indi-

vidual, son al mismo tiempo las de la raza; las flores no podrían abrir sin la savia del árbol que las raíces absorben humildemente del suelo."

El modo de coordinar y desenvolver las ideas, y el estilo y lenguaje que el autor emplea para manifestarlas, es lo que hay verdaderamente suyo en la obra; la combinación nueva que sólo él ha podido hallar, y que nadie tiene facultad de atribuírse, ni de modificar, ni de reproducir sin su consentimiento. Un simple cambio de lenguaje, que dejara subsistente el enlace y desarrollo de las ideas, no sería sino una falsificación disimulada, que la ley debería castigar. Lo contrario sería autorizar la traducción libre de todas las obras, pues hay en ella un necesario cambio de palabras.

Estas distinciones pueden ocasionar en la práctica dificultades diversas, que la ley misma no puede siempre prever, pero que el buen sentido y rectitud de los jueces debe empeñosamente salvar.

Vese, pues, que por una peculiaridad de esta materia, el derecho al todo, al conjunto, no supone el derecho á cada uno de los elementos que lo forman. La idea está en la obra; pero no penetra por sí sola en la esfera jurídica, sino en cuanto se desenvuelve y expresa de una cierta manera. Lo contrario sucede con el derecho de propiedad. No se comprende la

propiedad del todo sin la propiedad de las partes, porque la materia que el hombre modifica y transforma es esencialmente apropiable. Esto demuestra una vez más la razón con que Picard observa que "no se trata de una materia que hace excepción á otra, sino de dos órdenes de cosas distintos, que se alínean tocándose, cada cual con su régimen propio, y diversos en su reglamentación, como lo son evidentemente en su naturaleza ".

Cesión. — Los derechos de autor ¿ pueden cederse ? La decisión es opuesta, según que se trate del derecho moral ó del derecho pecuniario. Las prerrogativas que nacen del derecho moral (corrección, modificación, supresión, firma) tienen un carácter personalísimo, y sólo pueden ser ejercidas por el autor de la obra. En cuanto al derecho pecuniario ó de reproducción, nada impide que sea enajenado, temporaria ó absolutamente. De aquí surge una relación delicada entre el autor y el cesionario. Aquél puede, en todo tiempo, corregir y modificar su obra como mejor le parezca, y aun retirarla de la circulación, á pesar de haberse despojado definitivamente de su derecho pecuniario. La cesión de este derecho no puede privar al autor de mejorar ó completar su trabajo según lo estime conveniente, de proporcionar á sus

semejantes mayor utilidad ó recreo, de granjearse con mejor título su aprecio y aumentar con su perseverancia la fama y el honor de su nombre. Por otra parte, una obra literaria puede imponer, en muchos casos, á su autor una grave responsabilidad moral ó legal. Su razón madura, su conciencia, más depurada y severa, pueden repudiar un día lo que, en el aturdimiento ó infatuación de los primeros años, entregó ligera ó maliciosamente á la estampa. ¿Quién osaría negarle ese derecho? Ello importaría un atentado á su persona moral, y la prohibición absurda de reprimir, en lo posible, las funestas consecuencias de sus errores ó faltas. Este derecho de supresión es ciertamente peligroso para el editor, y puede acarrearle serios perjuicios; pero es evidente, con tal que de los hechos y circunstancias resulte probado que un grave interés moral ó legal reclama el ejercicio de ese derecho, y previa indemnización.

Por su parte, el editor nada puede suprimir ni tocar en la obra cuyo exclusivo derecho pecuniario ha adquirido definitivamente. Él sólo ha comprado ese derecho; no le es dado, salvando sus precisos límites, invadir la superior y respetable esfera de las relaciones morales.

Se discute si el que escribe una carta á otro, le cede, *ipso facto*, el derecho de reproducción sobre la

misma. La decisión más generalmente aceptada (única justa, á mi juicio) es que el autor de la carta conserva sin menoscabo ese derecho. En efecto, se escriben misivas con el objeto de que quien las recibe se imponga de su contenido; no para que trafique con ellas, dándolas á una publicidad tal vez inconveniente.

Embargo. — Se suscita la cuestión de si los acreedores de un autor pueden embargarle el derecho intelectual. Todos convienen en que el derecho moral no puede ser embargado: es inherente al individuo, y nadie podría despojar de él al autor, sin atentar á su personalidad. Respecto del derecho pecuniario, ya el acuerdo no existe. Unos sienten que puede ser objeto de embargo desde el momento en que el autor tiene su obra pronta para darla á la publicidad. Sostienen otros que los acreedores no pueden hacer por su cuenta una primera edición, pero sí una segunda. Otros, por último, opinan que el derecho pecuniario, no puede ser embargado en ningún caso. Se fundan en que el ejercicio del derecho pecuniario, contra la voluntad del autor, entraña la violación de su derecho moral, en virtud del cual podría siempre negarse á publicar su obra, ó á reimprimirla, por consideraciones morales, jurídicas ó literarias, de

todo punto superiores y extrañas á los intereses y derechos del acreedor.

Yo juzgo decisivo este argumento; pero creo que, sin desnaturalizar la doctrina á que responde, puede reconocerse al acreedor el derecho de vender por su cuenta los ejemplares de la edición que se halle en plaza, dejando á cargo del autor la prueba de la grave circunstancia moral ó legal que legitime la suspensión de la venta. El autor, en tal caso, no tendría interés en forjar motivos imaginarios, pues ningún provecho se le seguiría de ello.

Transmisión. —La transmisibilidad de los derechos patrimoniales por causa de muerte es la regla general de todos ellos. No hay razón alguna que autorice á adoptar una distinta con los derechos intelectuales. Su naturaleza superior mal podría perjudicarlos. Sería, además, inicuo que el que dedica su existencia á esa noble y fecunda tarea, y en vez de apresurarse á publicar obras efímeras, consume su vida en trabajos de largo aliento, á costa de todo género de sacrificios, no tuviera el derecho de legar á sus hijos los beneficios que ellos produzcan sucesivamente, á medida que el público, muchas veces tardío en hacer justicia, vaya comprendiendo su mérito.

Pero también en la transmisión hemos de conside-

rar separadamente el derecho moral y el derecho pecuniario. El segundo debe, no hay duda en ello, transmitirse íntegramente á los herederos, como un bien patrimonial que no habría razón alguna de excluír. El derecho moral no se halla en el mismo caso. No se concibe que la facultad de firmar, corregir, modificar ó destruír la obra, que corresponde al autor, en virtud de ser creación suya, se transmita á sus herederos. Esta facultad se refiere á la concepción misma, intelectual y no comercialmente considerada, y los herederos legítimos son tan extraños á ella como los que no tienen con el autor ningún vínculo de parentesco. Pero si el derecho moral no se transmite íntegramente, pueden y deben transmitirse algunas de sus prerrogativas. Así es incuestionable el derecho de los herederos para oponerse á que nadie, ni el titular en absoluto del derecho pecuniario, altere la obra en lo más minimo, la retire de la circulación, suprima el nombre del autor, ó le sustituya por otro. Aun después de la muerte del autor, su nombre queda ligado á la obra, y nada es más natural que reconocer en sus descendientes y demás sucesores el derecho de velar por su honor y fama, y de impedir que el capricho, más ó menos interesado, de alguno le atribuya ideas ó expresiones ajenas.

Duración.—Entre los caracteres del derecho de autor, ninguno más trascendental é importante, ninguno más controvertido que la duración de ese derecho. Necesito, pues, completar el estudio de esos caracteres, exponiendo lo que pienso con respecto á ella.

¿Cuál es el punto de arranque de los derechos de autor? Para mí lo es el momento en que la obra se fija de una manera tal, que puede determinarse y probarse su existencia. Poco importa que ese hecho se efectúe por la escritura ó por la imprenta. Darras opina, sin embargo, que el derecho no existe antes de la publicación. "La protección de la ley, arguye, no se comprendería entonces; la concepción se halla todavía en un estado embrionario; aún no ha salido del cerebro de quien la ha imaginado; nadie, sino él, la conoce, nadie puede atentar contra ella; ¿cómo tendría entonces el autor un derecho para reprimir violaciones materialmente imposibles?"

Este razonamiento me parece inadmisible, á tal punto, que no concibo cómo ha incurrido un autor tan discreto en confusiones tan grandes. ¿Cómo puede decirse que, por el hecho de no estar publicada la obra, la concepción se halla en estado embrionario, y que no ha salido todavía del cerebro del que la ha imaginado? Estampada en el manuscrito, la

obra existe ya, definitiva y perfecta, aunque el autor sólo la conozca. Puede también éste, sin darla á la imprenta, comunicarla á uno, á diez, á ciento, y si la obra existe, y ella forma el objeto del derecho, y existe también el autor, sujeto del mismo, ¿cómo ha de afirmarse que el derecho no existe? No es cierto, por otra parte, que la garantía de la ley sea siempre innecesaria antes de la publicación. Cabe que el autor haya confiado, bajo reserva, su manuscrito á un amigo, y que éste, por un abuso de confianza, la divulgue por medio de cierto número de copias. Si el autor establece y prueba el hecho, ¿no debe la ley castigar al culpable, ni dar al autor los medios de reclamar una indemnización por los perjuicios, tal vez considerables, que se le hayan ocasionado? Supóngase también que el mal amigo, en vez de distribuír privadamente las copias, publica él mismo la obra: ¿no tendría el autor más recurso que apoderarse de la edición, cosa quizá imposible de realizar completamente? ¿Quedaría impune el delito? Si no se reconoce derecho alguno sobre la obra, antes de la publicación, no habrá, en tal supuesto, acción punible, porque no se habrá violado ningún derecho.

Más discutida y ruidosa es la cuestión de si el derecho de autor debe ser perpetuo ó temporario. Entre los mismos que ven en los derechos de autor una

propiedad, la división es completa. Dicen unos, y son los más lógicos, que siendo el derecho de autor una verdadera propiedad, debe ser perpetuo como ella. Otros observan que la perpetuidad no es esencial á la propiedad ; que si ella acompaña á la propiedad común, es por la naturaleza apropiable de los objetos sobre que ésta recae. Otros, por último, arguyen que, siendo la propiedad literaria una propiedad *sui generis*, pueden faltarle algunos de los caracteres de la propiedad común, y que uno de esos caracteres que le faltan, es la perpetuidad.

Los que piensan que los derechos de autor no son una propiedad, están todos conformes en que debe ser temporaria. A este grupo pertenece el autor de la teoría de los derechos intelectuales y los que han aceptado su doctrina. Darras, sin embargo, advierte que ella nada prejuzga con respecto á la extensión de esos derechos ; pero acepta y sostiene la limitación, por consideraciones que más adelante tomaré en cuenta.

Por mi parte, á pesar de haber adoptado la doctrina de los derechos intelectuales, declaro que ninguno de los argumentos aducidos en contra de su perpetuidad me satisfacen ni convencen. Mucho he tardado en formarme una opinión decidida á este respecto. El temor de dejarme llevar, por un inconsiderado entu-

siasmo literario, á conclusiones extremas, faltas de solidez y de cordura, y las resistencias que la perpetuidad encuentra en muchísimos jurisconsultos eminentes, y en casi todas las legislaciones, me han hecho estudiar el punto con ánimo desapasionado, y, más bien, dispuesto en favor de la limitación de los derechos intelectuales. Este estudio, sin embargo, no ha hecho más que formar y afirmar en mí la convicción contraria : el derecho de autor debe ser perpetuo.

Las razones de abandono, de comunicación, de colaboración social, en que se fundan los que juzgan que el derecho de autor es puramente civil, un mero privilegio ó favor legal, se han hecho valer también, como era natural, contra la perpetuidad de esos derechos. No hay motivo alguno en qué fundar un privilegio perpetuo. Pero esas doctrinas quedan ya refutadas en otra parte, y no debo volver sobre ellas. Veamos otras.

Dos clases de consideraciones se han aducido en contra de la perpetuidad : una de carácter teórico y filosófico, otra de carácter positivo y práctico.

Entre los argumentos más considerables del primer grupo se encuentra el de la *utilidad pública*.

Las producciones intelectuales, se dice, y en especial las literarias, poseen una importancia trascenden-

tal en la marcha general de la civilización. La sociedad tiene un gran interés en que ellas sean ampliamente difundidas y comunicadas, sin trabas ni monopolios. El respeto debido al derecho del autor, y la justicia que hay en extenderlo á sus más próximos herederos, nada tiene que hacer con la perpetuidad de ese derecho, que lo pone en manos de descendientes remotos, y, más comunmente, de cesionarios del todo extraños al nombre y á los intereses del autor y su familia. Es absurdo, se añade, que, después de siglos, dependa del capricho ó la avaricia de tales personas la comunicación de obras necesarias ó útiles al progreso intelectual de la sociedad, y que son su más precioso tesoro, el legado más grande y más noble de las anteriores generaciones. Ello daría origen á lo que puede llamarse una calamidad social: la carestía de los libros; y al peligro de ver retiradas de la circulación obras importantes, por la indolencia ó preocupaciones de los herederos.

Estas consideraciones se refuerzan observando que la perpetuidad, perjudicial á la sociedad, no es en manera alguna útil para el autor. Para éste, cien años ó la perpetuidad vienen á ser una misma cosa, pues ningún editor cuenta, al ajustar un precio con los autores, con la inmortalidad de las obras. Un cierto espacio de tiempo basta para sacar de ellas todo

el provecho posible : su utilidad y su vida no alcanzan generalmente á más.

En cuanto á que la perpetuidad (se añade) puede evitar la indigencia de los descendientes, aun remotos, de los grandes escritores, nada más ilusorio. La venta que el autor hiciera de su derecho perpetuo, los dejaría en el mismo caso. Sería necesario encerrar al autor dentro de su propio derecho, impidiéndole enajenarlo.

Toda esta argumentación no es más que un vano estruendo. Bastaría observar, para anonadarla, que no se discute aquí una cuestión de utilidad, sino una cuestión de derecho. Además, sólo es verdaderamente útil para las sociedades lo que es justo, y el primer deber de la sociedad es asegurar de una manera amplia y completa los derechos de los individuos que la forman. Debe ser, pues, severamente condenada esa funesta tendencia de muchos juristas á humillar el estandarte de los principios ante las banderolas del interés. Su resultado es, según veremos en seguida, el imperio de lo arbitrario, pues si todos entienden de idéntico modo la justicia, no hay dos que tengan una misma idea del interés. Sobreponed el interés al derecho y habréis entronizado indefectiblemente el abuso.

Pero tampoco es exacto que el interés social exija

la limitación de los derechos de autor. Los que eso dicen son víctimas de un singular alucinamiento. Imaginan que declarar de libre reproducción una obra, equivale, para la sociedad, á encontrarla escrita en la tierra, en las aguas y en los aires, y que, con sólo fijar la atención y la vista, puede ella leerla y disfrutarla. Pero en la realidad de las cosas, el pretendido *dominio público* no es más que el dominio de unos cuantos editores que con las obras viven y se enriquecen.

Se objeta, empero, que la perpetuidad encarece los libros, porque el editor se ve obligado á pagar constantemente á los herederos ó cesionarios su derecho de publicación; y si el cesionario es el editor mismo, el monopolio impide la concurrencia, y permite elevar tiránicamente los precios.

Aun dado que así fuera, no habría más que respetar las consecuencias de un derecho sagrado. Lo mismo sucede con todo derecho pecuniario. ¿Por qué no se declara común la propiedad territorial, que yace, tal vez, improductiva, en manos de herederos ociosos ó incompetentes, para abaratar los productos indispensables á la subsistencia, en sociedades donde tantos infelices se mueren de hambre? ¿No es esto más necesario y más urgente que el comprar y leer libros? ¿No hemos visto, por otra parte, que la fuente

de donde emanan los derechos de autor los hace todavía más respetables, si cabe, que los demás derechos pecuniarios? ¡Porque los libros nos prestan grandes y tracendentales servicios, estaríamos autorizados, para obtenerlos á bajo precio, á arrebatárselos de las manos á quienes los poseen por cesión ó transmisión legítima de los que los producen ó escriben! ¡Singular razonamiento!

Mas no es cierto que el monopolio tenga, en este caso, sus ordinarias consecuencias. Los libros, en general, no son un artículo indispensable, y á poco que el editor exagere los precios, corre riesgo de quedarse con su mercancía. Además, la concurrencia de un libro con otros de la misma especie, impedirá siempre el monopolio abusivo, el precio excesivamente alto. El editor no aprovecha el favor del público encareciendo los libros, sino vendiendo, á precios razonables, un gran número de ejemplares. Su derecho exclusivo de multiplicación, y las facilidades que ésta ofrece, contribuyen poderosamente á ese resultado.

La suposición de la indolencia de los herederos, ó de su negativa á autorizar la publicación de obras importantes, pero contrarias á sus opiniones políticas ó religiosas, es caprichosa é inverosímil. Tal fenómeno únicamente por excepción rarísima podría presentarse, y no se comprende que se prive á todos los

herederos de un derecho legítimo, sólo porque cabe en lo posible que, en algún tiempo, algún heredero lo ejerza abusivamente, ó se complazca en perjudicar sus propios intereses.

De todos modos, no faltan medios para evitar el mal que con tan increíble sutileza se preve. Algunos han propuesto declarar la libre reproducción después de cierto tiempo, é imponer á los editores la obligación de pagar una renta á los herederos. Sin creer que éste recurso ofrece los inconvenientes prácticos que en su contra se han esgrimido, no lo creo aceptable, porque viola el derecho del heredero, que regularmente estará dispuesto á seguir publicando por sí mismo la obra.

Otros quieren que se obligue al heredero á dar á luz una nueva edición cada tantos años, so pena de perder su derecho (1). Este expediente es peor que el otro, pues obliga al heredero á hacer ediciones ruinosas, si en la época en que vence un plazo, el público, por causas que pueden ser transitorias, no tiene afición á la obra que antes favorecía.

Queda el arbitrio de la *expropiación*. Se ha dicho

(1) Así se establece en la ley española vigente, de 1879, por la cual se reconoce la *propiedad* por ochenta años, sobre la vida del autor. El conde de Casa-Valencia, en la discusión de esa ley ante el senado, combatió victoriosamente esa medida.

en su contra que importa dar al gobierno la facultad de suprimir las obras cuyas ideas sean contrarias á sus propósitos. Este cargo no tiene más fundamento que la impropiedad del término empleado, no de lo que, en este caso, con él se quiere significar. La *expropiación* supone una *propiedad*, y ya hemos visto que el derecho de autor no tiene ese carácter. Por la expropiación se atribuye al Estado el dominio que antes correspondía al particular. Por la *declaración de caducidad* del derecho de autor, que es lo que quiere expresarse aquí con el término de *expropiación*, se autoriza la *libre reproducción* de la obra que haya interés en salvar de la desidia ó preocupaciones del heredero. Bastaría que alguien se presentase á la autoridad, manifestando que deseaba imprimir una obra dada, para que el heredero ó cesionario desidioso se hallase obligado á publicarla él mismo (siempre que no hubiera ejemplares en plaza), ó á ver caducar su derecho. El nuevo editor gozaría de privilegio durante un término prudencial, y transcurrido, cualquiera podría reproducir la obra. Este recurso, bien reglamentado, no ofrece inconveniente alguno.

Ya se ve, pues, que la sociedad no se perjudica con la perpetuidad; pero hay más: ella le sería benéfica. Para probarlo, me bastará citar la siguiente atinada observación de Darras, partidario de la limitación:

"Si todos pudiesen reproducir libremente las obras intelectuales, muy pocos se expondrían á publicarlas. De muchas de ellas, en efecto, sólo es dado esperar beneficios porque puede uno exclusivamente venderlas: gracias al monopolio, está uno seguro de expender cierto número de ejemplares. Si todos pudiesen publicarlas, el número de compradores no se aumentaría al mismo tiempo que el de vendedores; así, en el hecho, el derecho de reproducir por todos, llevaría á la abstención de todos." Además, como se ha dicho muy bien, muchas obras que perecen hoy por olvido, serían nuevamente dadas á luz por la interesada vigilancia del cesionario ó heredero, con gran ventaja de la sociedad.

Por lo que dice con la utilidad del autor, cien años ó la perpetuidad son para él de igual beneficio; pero sólo en el caso de que enajene su derecho. Si éste hubiese pasado á sus herederos, y los nietos del autor quisieran venderlo, ya no podrían hacerlo sino por brevísimo plazo. Y quizá sólo entonces la obra hubiera reportado los beneficios á que era acreedora, por no haber sido antes debidamente apreciada.

En el caso de venta por el autor, sucede lo mismo que con la propiedad. Igual precio se obtiene por un plazo bien largo que por la enajenación perpetua. ¿Es esto un motivo para declararla temporaria? Pero

se arguye por algunos que tampoco es esencial la perpetuidad al derecho de propiedad; que ella sólo se funda en la naturaleza de las cosas corporales que son su objeto, en cuya virtud la perpetuidad es útil y necesaria.

Yo creo, sin embargo, que la perpetuidad es tan esencial á la propiedad como á los derechos intelectuales. Es seguro, en efecto, que el propietario ó dueño de una cosa puede donarla á quien se le antoje. Nadie negará que esto es esencial á esta clase de derechos. Pues bien, el que puede donar, puede legar, porque un legado no es más que una donación á término incierto, la muerte del causante. Así todo el que recibe de otro una cosa en propiedad, tiene á su vez el derecho de transmitirla por disposición de última voluntad, con lo cual la limitación del derecho resulta imposible. De lo contrario, el heredero durante cuya vida debiese terminar un derecho de propiedad recibido de sus antepasados, podría destruír el objeto de su derecho, pero no podría conservarlo. El absurdo salta á los ojos.

Ya se entiende, por lo demás, que la perpetuidad del derecho de autor no basta para impedir la indigencia de sus descendientes. Nadie tiene derecho á estorbar al autor la libre disposición de su derecho, su enajenación, que puede ser ruinosa para su fami-

lia. Pero ¿autoriza esto á establecer que nunca, ni aun permaneciendo el derecho en la familia, pueda él servir para remediar la pobreza de sus miembros? En todo caso, Julio Simón estaba en lo cierto al decir en el Congreso de Bruselas: "Creo que los autores son desinteresados en la cuestión... ¿Por qué pedimos la perpetuidad? La pedimos por un sentimiento de honor. Es un derecho, y lo reclamamos".

Algunos autores asimilan las producciones literarias á los inventos industriales, para hacer valer contra la perpetuidad relativa á las primeras los inconvenientes que descubren en la que se refiere á los segundos (1). Sin entrar á valorar esos inconvenientes, no puedo menos de ver un error gravísimo en la confusión de cosas tan distintas. El invento dista mucho de tener el sello personal de la producción literaria, y la prueba es que diversas personas pueden coincidir, y en más de una ocasión han coincidido, en una misma invención ó descubrimiento. Por eso ocurren frecuentemente discusiones con respecto á la paternidad de los inventos, como sucede con uno de los más célebres y fecundos, la imprenta; discusiones inconcebibles en las obras li-

(1) Gastambide, *Historique et théorie de la propriété des auteurs.* Paris, 1862.

terarias, cuando en ellas el autor pone su firma. Nadie puede rastrear en el para-rayos la personalidad de Franklin; pero trasciende en el *Don Quijote* la más rica y secreta esencia del espíritu de Cervantes. Una misma invención va, además, sucesivamente perfeccionándose, y la última mata siempre á la que la ha precedido; al paso que las producciones literarias sólo el autor las mejora, y quedan, ó deben quedar, después de su muerte, libres de modificaciones. En cuanto á las producciones literarias de carácter artístico, nunca perecen cuando son buenas, aunque pasen siglos, y otras mejores se produzcan, y se rompan los moldes en que fueron vaciadas. El lenguaje común ha fijado con seguro instinto esta trascendental diferencia, con las palabras *invención* y *creación*. El *inventor* (de *invenio,* yo encuentro) no hace más que hallar una cosa, extraña á él, que otros muchos podían haber hallado igualmente; el *creador* da á luz lo que sólo él ha podido hacer, profundamente impregnado en los aromas de su alma.

En las dificultades prácticas que la perpetuidad puede engendrar, como la división del derecho en un gran número de herederos dispersos y desconocidos, no insistiré mucho tiempo. Inconvenientes de esta clase no justificarían nunca el falseamiento ó la violación de un derecho. Ni es racional admitir que

falten medios de salvarlos discretamente. El registro catastral, propuesto por Batbie, da buena cuenta de todos ellos.

Napoleón I hacía valer contra la perpetuidad de los derechos de autor la dificultad de anotar obras célebres que no fuesen de libre reproducción. Pero el mismo inconveniente existe en el sistema de la limitación, mientras el término que se concede, y que cada día tiende, en la legislación misma, á hacerse más largo, no se haya vencido. No faltaría, tampoco, cómo salvar en la ley esa dificultad, sino se prefiriese dejar su resolución al libre convenio entre el comentador y el titular del derecho.

Darras, por su parte, reconoce que los argumentos generalmente presentados en contra de la perpetuidad carecen de solidez y eficacia; pero aduce otros, que, en mi concepto, no son más afortunados. Hé aquí su razonamiento :

"El derecho de los autores es legítimo porque es la remuneración de un trabajo, porque hay una personalidad que salvaguardar. Este derecho debe desaparecer el día que el autor ha recibido el pago de su trabajo; es indudable que el respeto debido á su personalidad subsiste siempre; pero es bueno recordar que esta idea, separada de la de labor, puede muy bien ser el fundamento del derecho moral, pero no el

del derecho pecuniario; si esto es así, poco importa que deba siempre protegerse, contra todo atentado, la personalidad del escritor y del artista; lo único á que debe atenderse, es á proporcionar su salario al trabajo que han suministrado. Ahora bien, día llega en que, necesariamente, el autor ha recibido la recompensa de sus afanes: esto es evidente; no puede ponérsele indefinidamente un salario en las manos: el trabajo fué limitado, también la remuneración debe serlo; el derecho pecuniario debe, pues, ser temporario."

Ya al principio de este escrito dejé sentado que el trabajo del hombre no es el fundamento del derecho de propiedad, ni menos de los derechos intelectuales; que si él vigoriza y afirma esos derechos, no entra en ellos como elemento esencial. Menos puede admitirse que sea el trabajo el que se paga cuando se recibe un precio por la cesión de estos derechos. El que compra á otro una casa ó un derecho intelectual, se los paga porque *pertenecen* al vendedor, aunque ningún trabajo le haya costado adquirirlos. El principio que domina la materia es, á mi juicio, el siguiente: *Nadie tiene el derecho de servirse gratuitamente de lo que pertenece á otro.* Que le haya costado, ó no, trabajo el adquirirlo, ó producirlo, lo mismo da. Si el trabajo es respetable y debe remunerarse, es porque es algo

del hombre, porque le *pertenece*. Así el autor tiene derecho á exigir un precio por su obra, no porque le haya costado trabajo, sino porque es *suya*, y nadie puede exigir que se la ceda gratuitamente ó por un precio determinado. Con perfecto derecho puede él decir á la sociedad: "Todo el que quiera servirse de mi producción, ha de pagarme los ejemplares en que la imprimo, medio por el cual la pongo á su alcance para que la aproveche y la goce intelectualmente". No se comprende qué influencia deba tener aquí el transcurso del tiempo. Aunque el autor viviese mil años, es claro que podría seguir diciendo lo mismo. Las generaciones posteriores no tienen derecho alguno para obtener gratuitamente un goce ó provecho que han pagado por sí, y no por otras, las que las han precedido.

El beneficio pecuniario que el autor recibe de sus obras no es, pues, un *salario*, palabra pésimamente elegida en este caso, y que supone un contrato, una *locación de servicios*, que el mismo Darras no admite. Esos beneficios tienen un carácter mucho más independiente y elevado. El autor ofrece en venta lo que quiere, el goce intelectual de su obra, y el público lo compra ó no, según la opinión que de ella forma y la utilidad que le atribuye. Si fuera un salario, en remuneración de un trabajo, todo autor de-

biera recibirlo, pues todos trabajan, y, muchas veces, más los que carecen de natural talento y producen obras menos estimables. No sucede así, sin embargo, y eso prueba que las obras no se pagan por el trabajo que cuestan al que las hace, sino por el provecho que juzga obtener el que las disfruta. El público es único juez de este beneficio, y así deja impagas las que le parecen malas, sin pensar en la remuneración del trabajo en ellas empleado. "¿ Cuánto debe recibir un autor?" preguntaba Talfourd, en uno de sus célebres discursos, pronunciados en el parlamento inglés, en pro de los derechos de autor. "Tanto (se respondía) cuanto sus lectores tengan á bien darle. Cuando decimos que ha adquirido ingentes riquezas con sus escritos, ¿qué decimos sino que ha multiplicado las fuentes del placer para lectores innumerables, y que ha iluminado miles de horas, sin él perdidas en la tristeza, la disipación ó el fastidio? Ambas proposiciones son idénticas: la una prueba la otra".

Por lo demás, en la gran generalidad de los casos, el pago no es infinito. Las obras, después de cierto tiempo, envejecen, no se piden, y, por lo tanto, no se pagan. De dos obras publicadas á la vez, una deja de pagarse, espontáneamente, á los veinte años, otra á los cuarenta. Esa diferencia de tiempo corresponde

aproximadamente á la diferencia de utilidad, y, por consiguiente de valor, entre ambas. ¿Por qué, pues, ha de intervenir la ley, para limitar el pago, confundiendo y borrando artificialmente esa natural y respetabilísima diferencia? La utilidad, el provecho, el beneficio que procuran las obras superiores, únicas que el público paga indefinidamente, son también indefinidos, y trascienden de edad en edad y de siglo en siglo. Á veces sucede también que una obra no se aprecia, por razones diversas, sino muchos años después de publicada. Si, como afirma Darras, más bien la obra que el autor merece recompensa, ¿cuál recibiría ella en tal caso, aceptando el sistema de la limitación de estos derechos?

El argumento de que á un trabajo limitado corresponde una remuneración limitada, no sólo es inaplicable al derecho de autor, como acabo de demostrar, sino que lleva irremisiblemente á negar la perpetuidad en el derecho de propiedad, que también es, según Darras, la retribución de un trabajo limitado. Este autor ha previsto la objeción y se ha empeñado vanamente en destruírla. "Las cosas materiales, dice, objeto del derecho de propiedad, requieren, para conservarse, una solicitud de todos los instantes; al trabajo de la apropiación, se une, á cada momento, un nuevo trabajo: éste, como aquél, debe ser retribuído;

y como esos actos de conservación, y aun de mejoramiento, sin cesar se renuevan, sin cesar debe existir también el derecho de propiedad... Con una obra intelectual no sucede lo mismo. Los herederos hacen reproducir la obra tal como ha salido del cerebro del autor; ni siquiera tienen el derecho de modificarla para ponerla en consonancia con el gusto del día. Si, pues, en la base del derecho se halla el trabajo, la obra, cosa incorporal, se conserva por sí misma, sin ninguna intervención humana. Aunque la propiedad sea perpetua, no es para los herederos del que la adquirió primero una fuente de ociosidad. Con sus bienes, el difunto ha legado á sus hijos la obligación de conservarlos por un nuevo trabajo. Pero si las obras intelectuales dan nacimiento á un derecho perpetuo, debería considerárselas como la justificación perpetua de la ociosidad."

Según esto, el que mantuviese inculto y cubierto de maleza un campo heredado, ó dejase arruinar un edificio, debería perder el derecho de propiedad que sobre ellos le correspondiese.

Pero lo más singular del raciocinio transcripto es que no se toma en cuenta sino la propiedad raíz, que necesita cultivo; pero ¿qué trabajo incorpora al objeto de la propiedad el que hereda un brillante ú otro objeto análogo? Y no se diga que solamente la pro-

piedad raíz es capaz, como los derechos intelectuales, de dar renta á los herederos. Los herederos de un violín Stradivarius pueden, sin incorporar trabajo alguno á su propiedad, alquilar su uso, por un tanto, á quienes deseen lucirlo en conciertos ó reuniones musicales. Y no sólo conservan indefinidamente su propiedad, sino que, según la conocida peculiaridad de este instrumento, ella se aumenta entre sus manos por el mero transcurso del tiempo. La ociosidad del heredero existe, pues, en ambos casos ; pero al hacer mérito de ella, se olvida que, precisamente, uno de los principales estímulos del trabajo del hombre es el deseo de ahorrarlo á sus descendientes.

Con el sistema de la limitación se entra de lleno en la esfera de lo arbitrario y caprichoso. ¿ Cuál será ese límite ? ¿ Diez, veinte, cincuenta, ochenta, cien años ? Ningún número satisface, porque todos carecen de fundamento racional, de base jurídica.

En cuanto al modo de establecer el plazo, hay dos sistemas igualmente viciosos. Según el más aceptado en las legislaciones modernas, el derecho se mantiene durante la vida del autor y algún tiempo más, por lo general cincuenta años. No obstante el favor de que goza, este sistema es absurdo é inicuo, porque es aleatorio, porque, como se ha notado, favorece indebidamente á los hombres robustos sobre aquellos á

quienes el trabajo consume, y porque fomenta el mercantilismo literario, la producción rápida y frívola de la primera juventud, á la cual se acuerda una protección más larga que á los frutos sazonados de la edad viril, y que á esas obras de largo aliento, que requiriendo muchos años de preparación y de trabajo, se terminan generalmente en los últimos lustros de la vida.

El otro sistema estriba en señalar un plazo fijo, á contar desde el día de la primera publicación. Fuera de otros inconvenientes, se da aquí también en el absurdo (inevitable siempre que se deseche la perpetuidad) de señalar un espacio de tiempo único para obras de valor infinitamente diverso. Se establece una perpetuidad de hecho para las producciones comunes, que no viven más de cincuenta años, y se limita el derecho sobre las obras maestras y las inspiraciones soberanas. A lo que vale menos se le concede más. ¡ Lógica peregrina y admirable justicia !

El único medio de sustraerse á este cúmulo de contradicciones y caprichos, de dar á los derechos de autor la dignidad que les corresponde, de arrancarles el carácter de privilegio que, á pesar de todo, la limitación les impone, es volver á los dominios de lo justo, de lo racional y filosófico, que es también lo verdaderamente jurídico; al *common law* de la antigua jurisprudencia inglesa, al principio de la moder-

na legislación de Méjico, también en China consagrado, á la perpetuidad, en fin, de los derechos intelectuales, en cuyo objeto *campea y da muestra de sí nuestra facultad autónoma y libérrima.*

No obstante las poderosas resistencias que falsas y arraigadas preocupaciones ponen en su camino, la idea de la perpetuidad avanza siempre, adquiere cada día mayor prestigio, y acabará, tarde ó temprano, por imponerse á todas las conciencias y alcanzar definitivamente la victoria.

Lo que sí debe admitirse sencillamente, es, que la limitación, en el derecho de autor, no entraña, por la naturaleza de las cosas, las funestísimas consecuencias que en la propiedad produciría. Las cosas incorporales no reclaman con imperio un derecho exclusivo; desde el punto de vista del interés directo, y prescindiendo del altísimo que siempre existe en respetar la justicia, la perpetuidad, en este derecho, será útil á la sociedad en muchos casos, pero no es, como en la propiedad, imprescindiblemente necesaria.

Esta diferencia, que francamente reconozco, me mueve á indicar una solución mixta, que salvando el carácter superior é inviolable del derecho de autor, satisfaga á los que piensan que, al cabo de cierto tiempo, él debe corresponder á la sociedad entera. Quizá serviría este sistema de término de transición

entre el derecho temporario, hoy imperante en la casi totalidad de las legislaciones y en la doctrina de muchos autores, y el derecho perpetuo, que es, como hemos visto, perfectamente racional y justo.

Creo, pues, que podría declararse la perpetuidad para el autor y sus legítimos herederos (salvo *caducidad*, en los casos y por los procedimientos antes indicados), y el plazo de cien años para los cesionarios y los suyos, á contar desde el día de la cesión, ya se realizase ésta por el autor mismo, ó por cualquiera de sus descendientes. Cumplido ese término, todo derecho exclusivo habría concluído, y la obra podría ser libremente reproducida. Se salvaría así el honor y la dignidad de este derecho, reconociéndole perpetuo mientras la familia ó descendencia del autor no quisiesen despojarse de él; y en la práctica, la sociedad adquiriría, tarde ó temprano, el derecho de libre reproducción de las obras, pues es indudable que, al cabo de una ó dos generaciones, por motivos de conveniencia que no es necesario explicar, el cesionario sustituye al heredero, en la gran generalidad de los casos. Por otra parte, ningún perjuicio se le seguiría al cedente, ya fuese el autor, ya uno de sus herederos, pues, como reconocí antes de ahora, cien años ó la perpetuidad son exactamente lo mismo, cuando se trata de enajenar este derecho.

Se dirá tal vez que un derecho transmisible á perpetuidad por herencia legítima, y sólo cesible temporariamente en favor de tal ó cual persona, es una anomalía jurídica, sin precedente en la ciencia ni en las leyes; pero es menester no olvidar que se trata de un derecho especial, distinto de todos los otros hasta ahora clasificados y estudiados, y que requiere, por lo mismo, una reglamentación también diversa, en armonía con la naturaleza y caracteres que le son propios.

III

OBRAS Á QUE DEBE EXTENDERSE LA PROTECCIÓN LEGAL

Hasta aquí he estudiado únicamente los puntos más elevados y generales de la materia, los que por su amplitud y trascendencia la abarcan y dominan en su conjunto: debo ahora descender á algunos pormenores de aplicación, cuya inteligencia y alcance es de suma importancia determinar precisamente.

No todo cuanto produce la actividad intelectual del hombre es acreedor á la protección legal, del punto de vista del derecho pecuniario: ciertas excepciones

y limitaciones deben necesariamente admitirse, según el origen é índole de la producción misma, y los fines á que está destinada. ¿Cuáles son esas excepciones y limitaciones, y en qué motivos racionales se fundan?

La producción literaria debe entenderse, jurídica y legalmente, en un latísimo sentido. Compréndese en ella cuanto representa cierta actividad intelectual propia, aunque carezca de sello artístico y de importancia científica, como las guías, almanaques, compilaciones y compendios ó selecciones de obras que, por el carácter temporario que hoy se atribuye á este derecho en la mayor parte de las legislaciones, pueden ser ya libremente reproducidas. La ley protege por igual todas las obras, sin tener en cuenta su extensión, mérito ni importancia.

En las publicaciones periódicas deben, no obstante, distinguirse los artículos políticos, noticias y telegramas, de las demás producciones, literarias, históricas ó científicas, que en ellas tienen cabida.

Los artículos políticos ofrecen un carácter esencialmente público, se identifican con la marcha y la vida de la sociedad misma, en lo que tiene de más necesario y externo, y su transcripción es un derecho indisputable de todo el que quiera estudiar y seguir ese movimiento por la discusión y el examen.

Más fundada es todavía esta doctrina en lo concerniente á las noticias y telegramas. Los hechos pertenecen á todos, y el que primero los pone en conocimiento del público, ningún derecho adquiere para impedir que otros los reproduzcan y divulguen. La forma, puramente externa en este caso, no tiene importancia alguna, ni es más que un elemento accesorio del hecho que manifiesta, y con él se identifica y confunde. La obligación del reproductor debe aquí limitarse á indicar la fuente de donde toma sus informaciones. Claro está, por lo demás, que si una noticia ó telegrama, en vez de limitarse á expresar un simple hecho, lo explican, exornan ó comentan, dándole cierto desarrollo, adquieren el carácter de producción literaria, y con él, el derecho perfecto á la protección de la ley. Los casos que pueden ocurrir en la práctica son infinitos, y ni la legislación ni la doctrina pueden preverlos especialmente, uno á uno, de antemano. Sólo cabe establecer un criterio general, señalar un rumbo, y dejar lo demás al tino de los jueces y á las reglas particulares que la jurisprudencia va tarda pero seguramente creando. Debo decir, sin embargo, que la expuesta doctrina no es unánimemente admitida, y que, en ciertos países, como Hungría, aun las noticias y telegramas se hallan, sin excepción alguna, bajo la protección de la ley.

Los discursos políticos están en el mismo caso que los artículos de periódico á que antes hice referencia: la misma decisión les es, por consiguiente, aplicable. Cuando se trata de discursos parlamentarios, ella se impone aún con mayor fuerza. Un discurso, en tales condiciones, es un verdadero *acto público*, sobre el cual la sociedad y la historia adquieren inmediatamente indiscutibles derechos. Los periódicos pueden libremente reproducirlo, pues se halla consignado en actas oficiales, en el diario de sesiones; pero el orador conserva, fuera de la supresión, las prerrogativas de su derecho moral, y aun su derecho pecuniario sobre la colección de sus discursos políticos que haya tenido á bien formar y publicar después por separado.

Deben también quedar excluídas de protección legal ciertas producciones literarias que, aun cuando acaso marcadas con el sello personal de su autor, están de suyo destinadas á un servicio público de justicia, de administración ó de gobierno. Tales son las leyes, cuya divulgación amplia y libérrima es un derecho sagrado de la sociedad que debe obedecerlas; tales son, asimismo, las sentencias de los jueces y tribunales, que forman la jurisprudencia, interpretan los puntos dudosos y facilitan la inteligencia de las leyes; y, por último, los alegatos de los abo-

gados, mientras su reproducción se haga con el objeto de aclarar, comentar ó discutir las sentencias que sobre ellos han recaído, no con el de convertirlos en medio de especulación y de lucro. Esto último sólo corresponde al autor, quien puede imprimirlos, sueltos ó coleccionados, con exclusión de todos los demás.

Se ha discutido también si el profesor, á quien el Estado remunera por su enseñanza pública en ciertos establecimientos de educación, tiene exclusivo derecho de reproducción sobre sus lecciones. En mi concepto, la afirmativa es evidente, sin que pueda impugnarse diciendo, con Proudhon, que eso sería recibir dos precios por una misma cosa. El profesor presta al Estado un servicio y recibe de él la recompensa : nada puede reclamar el uno del otro. Pero fuera de esta verdadera locación de servicios, y por cima de ella, existe y subsiste inalterado el derecho del autor sobre las producciones de su espíritu, por las cuales nadie puede impedir que reciba todo el precio que el público para quien escribe quiera darle.

La colección de trozos de diversos autores, ó el extracto, compendio ó abreviación de una obra dada, tienen también derecho á la protección de la ley, cuando se trata de producciones que pueden, en su totalidad, libremente reproducirse. Tales colecciones y compendios llevan también el sello personal de quien los

hace, manifiesto en el método, en la coordinación de sus partes, y en el gusto, más ó menos depurado y seguro, que á toda elección ó selección preside. Su autor no tiene derecho de estorbar que otros hagan, á su vez, un trabajo análogo con las mismas obras que le han servido de base ; pero puede legítimamente oponerse á que se copie ó falsifique el suyo.

Las mismas razones que fundan la protección legal á las obras literarias, la hacen aplicable á ciertas obras artísticas que, como las musicales, los grabados, las fotografías, llevan también un sello personal y propio, más ó menos profundo, según los casos, y que pudiendo *exactamente* reproducirse, dan origen á la ya establecida distinción entre el *ejemplar* y la *obra.* En algunas bellas artes, como la arquitectura, la escultura y la pintura, esa distinción no puede hacerse, porque la copia es siempre y necesariamente distinta del original.

De aquí resulta (y esta es una razón fundamental) que lo que el artista vende no es un ejemplar, una reproducción de su obra, sino su obra misma, recibiendo por ella, en una sola vez, una suma proporcionada á su valor artístico. Así el comprador de un cuadro ó de una estatua debe tener el derecho de oponerse á que el autor siga explotando comercialmente, por medio de reproducciones ó copias, un objeto que

él quizá ha pagado á alto precio con la intención de ser su poseedor único en absoluto. Puede también alterar, desfigurar y aun destruír la obra artística, y aunque es verdad que el vínculo intelectual entre ella y el artista subsiste, él sólo da aquí lugar á ciertas prerrogativas del derecho moral, como la de impedir la exhibición pública de su obra sin su firma, ó con firma distinta, ó con cambios ó mutilaciones de cualquier especie.

Tiene, además, el autor la facultad, para mí indiscutible, de hacer, si puede, en virtud de su libertad artística una obra igual á la que vendió anteriormente, lo cual se aleja ya mucho de una mera reproducción ó copia de la misma.

Debo reconocer, sin embargo, que, así en la legislación como en la doctrina, las obras artísticas y literarias se colocan, sin distinción, en una misma línea; pero, á mi juicio, este punto, especialmente complicado y difícil, de los derechos intelectuales, no ha sido aún suficientemente estudiado, por lo cual se someten á idénticas reglas cosas de naturaleza diversa.

IV

VIOLACIONES DEL DERECHO PECUNIARIO

De dos modos principales puede atentarse contra el derecho de reproducción exclusiva que al autor corresponde sobre su obra: la falsificación y el plagio. La primera consiste en publicar la obra como si fuera de libre reproducción, no siéndolo; el segundo, en darla á luz como propia, siendo ajena. No incurre, sin embargo, en falsificación el que cita ó copia algún pasaje con motivo de discusión ó de crítica. La crítica tiene sus fueros, y en nada se ofende con ellos el derecho moral ni el pecuniario de los autores; antes se los favorece y afirma. Tampoco ha de considerarse plagio la simple coincidencia de una expresión ó frase, que puede ser casual ó involuntaria; y aunque lo hubiere, su castigo debe dejarse á la opinión, á la crítica, que descubriendo el plagio, afecta la autoridad moral del plagiario, y menoscaba, al mismo tiempo, su material beneficio. La ley no puede tomar en cuenta lo infinitamente pequeño, ni en el derecho de propiedad, ni en el derecho de autor. Imposible señalar de

antemano el punto mismo en que la protección legal debe empezar; tal distinción sólo puede verificarse con acierto teniendo en vista los hechos circunstantes, y debe, por lo tanto, confiarse á la prudencia y sagacidad de los jueces.

Un punto de carácter más general, y muy controvertido, es el relativo á la traducción. Se discute si ella ha de ser libre, ó si está comprendida en el derecho de reproducción de los autores, sin cuyo asentimiento á nadie sería permitido trasladar sus obras á un idioma diferente de aquel en que fueron escritas.

Distinguidos y numerosos escritores opinan en pro de la traducción libre, fundándose en razones de naturaleza diversa. Según ellos, sin causar al autor lesión alguna, el traductor le rinde un señalado servicio, aumentando su renombre y gloria, y dando á su obra una influencia más vasta y considerable. El autor nada padece en su derecho pecuniario, porque los lectores de la traducción no son los mismos de la obra original, sino otros, con quienes él no ha podido contar al escribir y publicar esta última en una lengua determinada.

El derecho de autor, además, recae sobre la forma, no sobre el fondo, y la forma queda notablemente alterada en la traducción por un necesario cambio de giros y palabras. Por último, el traducir es un tra-

bajo difícil, que pocos son capaces de realizar con acierto, y acreedor, por lo mismo, á una proporcionada recompensa.

Ninguno de estos argumentos resiste la más ligera crítica. Los autores no deben estar obligados á recibir beneficios á pesar suyo, y contradictoriamente al modo como ellos entienden sus legítimos intereses. Si una buena traducción aumenta la fama, y con ella la fortuna, del autor, una traducción mala, que los italianos llaman, con mucha propiedad y fuerza, una *traición*, sólo sirve para su ruina, desesperación y descrédito. Byron decía que una de las mayores calamidades á que están sujetos los autores es la de ser traducidos en lenguas extrañas. Es, pues, natural é indiscutible su derecho á impedir que, según la feliz expresión de Cervantes, su trama sea vuelta del revés, y á elegir, en todo caso, las manos que han de llevar á cabo tan delicada tarea. Es cierto que la traducción está destinada á público distinto del que ha de leer el original; pero el autor ha podido contar legítimamente con ese nuevo público, valiéndose, á su respecto, de una traducción autorizada, ó quizá hecha por él mismo. Á más de eso, la traducción, en muchos casos, disminuye considerablemente la venta de la obra original, pues no son pocos los que, aun entendiendo el idioma en que se ha escrito, compran

la última á falta de la primera, que les ofrecería una lectura más fácil y corriente. Son contadísimos los que poseen un idioma extraño hasta el punto de preferir leer en él las obras que se les brindan vertidas al que les es propio.

En lo tocante á la *forma*, me bastará recordar que al autor pertenece, íntima y personalmente, no sólo la externa, sino también la interna, que la traducción no muda ni transforma, y se contiene en la esfera del derecho pecuniario. Un mero cambio de palabras no puede bastar para que una obra deje de pertenecer á su autor. Por lo demás, el trabajo intelectual indudable, y por muchos injustamente menospreciado, que una buena traducción requiere, no autoriza en modo alguno el desconocimiento del ajeno derecho y el uso libre y antojadizo de lo que le sirve de base (1).

Por lo que hace á las obras de libre reproducción, claro es que una traducción no impide otra en la

(1) La ley española de 1847 declaraba libres las traducciones en verso, y aun las en prosa cuando el original estaba en una lengua muerta. Militan en favor de esta solución razones más atendibles, pero no concluyentes. En la mayor parte de los tratados, el derecho exclusivo de traducción en beneficio de los autores debe ejercerse necesariamente dentro de un cierto plazo, y se extingue mucho antes que el derecho de reproducción. Nada justifica tan caprichosa medida.

misma lengua, ni menos en una distintá. El primer traductor sólo tiene derecho á quejarse de la copia, más ó menos disimulada, de su versión misma.

En las obras representables, á más del derecho de reproducción, existe, en favor de los autores, el derecho de representación, que debe ser igualmente respetado. Este derecho puede, á su vez, ser violado directamente, ó por medio de *adaptaciones* no autorizadas, las cuales consisten en ciertos cambios que se introducen en dichas obras, á fin de ponerlas en armonía con los gustos, ideas y tendencias del nuevo público al que están destinadas. Las razones expuestas contra la libertad de las traducciones son en un todo aplicables á esta otra especie de violaciones. Las parodias, sin embargo, deben tolerarse, pues sólo tienen eficacia cuando se conocen las obras que las inspiran.

Entre las violaciones del derecho pecuniario de los autores es menester contar también las lecturas públicas, los compendios y las colecciones ó antologías.

Las lecturas públicas, no autorizadas por los autores de las obras leídas, importan un atentado contra el derecho pecuniario, pues su natural resultado es, salvo excepciones, disminuír la venta del libro en que tales obras están impresas. En muchos casos pueden también ofender el derecho moral, como

quiera que los malos lectores, siempre abundantes, sólo sirven para hacer formar de las producciones y sus autores un concepto desfavorable. Nada más natural que reconocer en el escritor el derecho de elegir sus intérpretes. No es fácil, sin embargo, distinguir *a priori*, en la ley, las lecturas públicas de las privadas. Los jueces deben resolver el punto teniendo presentes las circunstancias del caso.

La reducción, compendio ó extracto no autorizados de una producción literaria, hiere asimismo el derecho pecuniario del que la ha escrito, en cuanto menoscaba su venta, ofreciendo, en menor volumen y á menor precio lo más importante y substancial de ella. "Reconocer el derecho de abreviar, dice Lieber con tanta precisión como gracia, es reconocer á mi vecino el derecho de tomar las espigas dejándome la paja, de beberme el vino dejándome el barril".

Piensan algunos que nada se debe á los autores por los escritos ó fragmentos que se les toma para formar colecciones ó antologías, y se fundan en la gran utilidad que ellas prestan á la juventud, y en las dificultades prácticas que ocasiona la necesidad de entenderse con tan diversas y numerosas personas, muchas veces distantes y de domicilio ignorado. En contra de este modo de ver, me bastará recordar lo que en otra ocasión dije sobre la censurable faci-

lidad con que, por razones secundarias de utilidad ó inconvenientes prácticos, se pretende hollar y desconocer los más incontestables derechos. Nada más he de añadir ahora.

Todas las violaciones de los derechos de autor que acabo de exponer, deben ser reprimidas severamente. Pero se duda si ellas deben dar origen á una acción puramente civil, por embargo de la edición fraudulenta é indemnización de daños y perjuicios, ó si nace además una acción criminal para la persecución y castigo del delincuente. En este último caso, queda todavía por averiguar si el ministerio fiscal debe, en tales delitos, proceder de oficio, ó si no son justiciables sino á querella de parte.

Los que admiten una acción meramente civil, dicen que no ha de mirarse como delito lo que sólo hiere un interés particular; pero yo no veo por qué un atentado contra la propiedad, perseguido en todas partes criminalmente, ha de herir más el orden y el interés público, que la violación de un derecho intelectual, todavía más respetable y sagrado, como fundado en un vínculo más natural, íntimo y necesario. Juzgo, pues, que la represión de la ley criminal es de todo punto indispensable para asegurar eficazmente estos altos y trascendentales derechos. Como consecuencia forzosa de esta doctrina, ellos

deben ser también acusables de oficio por el ministerio público, pues la querella de parte sólo se exige, absolutamente, en ciertos delitos que afectan el pudor y decoro de las familias en lo celado del hogar doméstico (1).

Para que el delito se repute consumado, no es menester, á mi juicio, que la edición se haya vendido: basta que se halle pronta para la venta. De lo contrario, toda protección legal sería indudablemente ilusoria.

V

RELACIONES INTERNACIONALES

En la esfera de los principios jurídicos, de una teoría racional de los derechos de autor, las relaciones internacionales no ofrecen dificultad de ningún

(1) Las decisiones de los congresos artísticos y literarios no son concordes en este último punto. Según el de Anvers, de 1861, la querella de parte es necesaria en esta clase de delitos. La doctrina opuesta se estableció categóricamente en el Congreso artístico de París, de 1878.

Entre nosotros, antes de las reformas de 1886, la ley penal castiga-

género. La verdadera doctrina, la única en armonía con la razón y la justicia, fluye natural y necesariamente del carácter fundamental de esos derechos. He demostrado que el derecho de autor no es un privilegio, un derecho puramente civil, que sólo existe cuando la ley lo establece y afirma; sino un derecho natural fundado en lo más esencial y augusto de la personalidad humana. Por consiguiente, las discordancias civiles ó políticas de los diversos pueblos y naciones en nada pueden afectarlo: él abarca y rige la humanidad entera. Donde quiera que la obra se produzca, nace el derecho, con el carácter de universalidad propio de su elevada naturaleza.

Toda falsificación literaria debe, pues, ser severa é indistintamente reprimida, ya se trate de autores nacionales ó extranjeros, y cualquiera que sea el lugar de la publicación de la obra. Idéntico principio debe adoptarse con respecto á la importación y exportación de ediciones fraudulentas. Por lo que hace á la exportación, único punto que pudiera ofrecer al-

ba como un delito, aunque con lenidad manifiesta, las violaciones del derecho de autor. En el Código reformado, tal disposición, conforme en principio con la mayor parte de las legislaciones extranjeras, ha desaparecido completamente. Esa supresión injustificable no deja otro recurso á nuestros autores que la sanción civil, contra los atentados al derecho que la Constitución expresamente les asegura.

guna duda, bastará observar que, según expuse al hablar de las violaciones del derecho pecuniario, el delito se consuma por la simple publicación no autorizada, sin que sea necesario comprobar la venta de los ejemplares. Además, el sentimiento de la solidaridad humana, que tiende cada día más á enlazar á los pueblos por el respeto mutuo, por la unidad superior de ciertos principios jurídicos, y por la represión común de los delitos, reclama imperiosamente la resolución de este punto en el sentido indicado.

Una cuestión importante mueve el simple tránsito de una edición fraudulenta por territorio extranjero, destinada á venderse en otro mercado. ¿Qué acción incumbe á las autoridades de ese territorio? ¿Es aplicable á este caso la ficción de extraterritorialidad, generalmente aceptada en favor de las mercaderías de tránsito? Pienso que no, pues tal ficción no tiene más alcance que librar á dichas mercaderías de todo gravamen aduanero ó fiscal. No hay razón para extenderla á la tolerancia del fraude y á la impunidad del delito. La autoridad debe, pues, mirando el hecho como una verdadera importación, proceder al embargo de la edición y al castigo del delincuente.

La universalidad, diré así, del derecho de autor no carece de contradictores. Los que no ven en él sino un privilegio, un derecho civil creado por el legisla-

dor, no pueden concederle trascendencia internacional, y lo encierran en los límites del territorio en que la ley existe y sobre el cual únicamente impera. Por lo mismo que esta decisión es perfectamente lógica con la doctrina del privilegio legal, ya refutada en anteriores números, no necesito demostrar ahora cómo es ella absolutamente inaceptable.

Otros hay que, encarando el asunto de un modo meramente utilitario y práctico, niegan toda protección legal á las obras extranjeras. Se fundan en la conveniencia de abaratar los libros y de favorecer á los editores, fomentando una industria nacional, en la cual varias otras están directamente interesadas. Se añade que, cuando se trata de naciones jóvenes, con una literatura débil ó embrionaria, la protección á las producciones literarias de otros países importa un verdadero tributo, sin reciprocidad de ninguna especie. Estas ideas imperan en la legislación de los Esdos-Unidos, y son ellos sus más caracterizados representantes. El gobierno de esta nación ha expuesto en un documento oficial ese sistema, posponiendo explícitamente, con incomparable naturalidad y frescura, á intereses puramente industriales y mercantiles, toda idea de moral y justicia, todo escrúpulo de probidad, todo principio jurídico. Hé aquí un párrafo de ese peregrino documento : " El gobierno de los Esta-

dos-Unidos *admite en principio la regla de que el autor de una obra literaria ó artística, cualquiera que sea su nacionalidad y el lugar de reproducción de dicha obra, debe en todas partes ser protegido del mismo modo que los nacionales.* Pero, en la práctica, halla el gobierno grandes obstáculos para abarcar todos los países en una sola é idéntica convención. La diferencia de tarifas, y el hecho de que, además del autor ó artista, están interesadas varias industrias en la producción ó en la reproducción de un libro ó de una obra de arte, deben tomarse en cuenta cuando se trata de acordar al autor de una obra el derecho de hacerla reproducir ó de impedir su reproducción en todos los países. Debe establecerse diferencia entre el pintor y el escultor, cuyas obras entran en el comercio tales como salen de sus manos, y el autor, á la obra del cual contribuyen el fabricante de papel, el fundidor de caracteres de imprenta y muchas otras personas en el comercio. "

Se ve, por este mezquino razonamiento, que, en los Estados-Unidos, los intereses industriales y comerciales del tipógrafo, del cajista, y otros, únicos acreedores á la paternal solicitud del gobierno, lo son todo en la producción literaria ; el autor, el artista, sólo incidentalmente y como por necesidad se les nombra, y ante aquellos intereses supremos, la moral, la jus-

ticia y el derecho deben perder su imperio y acallar sus altas voces.

Tan absurda doctrina, sólo concebible entre mercaderes, no necesita ser impugnada; pero puede todavía afirmarse que la misma utilidad industrial, bien entendida, resulta indirecta pero más seguramente favorecida por el respeto de la justicia, por la protección al comercio honrado, que se lanza entonces con mayor fuerza y osadía en serias especulaciones, y por la dignidad y el prestigio que adquiere la profesión literaria, que alimenta esas industrias auxiliares, cuando se reconocen á los autores las prerrogativas y derechos que por ley natural les corresponden.

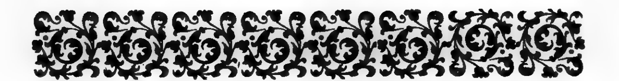
Se ha observado, por otra parte con penetración suma, que en los países jóvenes, en donde no existe una verdadera literatura, la falsificación de las obras extranjeras perjudica, en vez de favorecer, el desenvolvimiento literario. Los editores, con efecto, prefieren emplear sus capitales en la reproducción gratuita de obras extranjeras, cuyo crédito está ya asegurado, que imprimir producciones nacionales, no sazonadas, previa adquisición onerosa del derecho pecuniario de sus autores. Así lo atestiguan los escritores de Rusia, Bélgica y Estados-Unidos, reunidos, respectivamente, en ocasiones diversas, para pedir á las cámaras legislativas el reconocimiento del derecho

en favor de las obras y autores extranjeros. Un ilustre novelista ruso, Tourgueneff, declaró en el Congreso literario de París que la escasez de escritores rusos tenía por causa la abundancia de reproducciones extranjeras, de que el país se alimentaba casi exclusivamente. La Rusia, según él, tenía traductores ; pero no autores.

Como término medio entre ambos opuestos sistemas, sostienen algunos el de la *reciprocidad*, admitido en varias naciones por la ley ó los tratados. Consiste en la protección, en una nación dada, de las obras y autores de un país extraño, siempre que en éste se protejan los que pertenecen á la primera. Este sistema, nacido en Francia, y aplicado á muchos otros derechos, es insostenible en la doctrina. En vano se le invoca como un arma, para obligar á las naciones, por el interés de ser favorecidas, á favorecer á las demás. La justicia y el derecho están por cima de todo. Lo que por ellos se debe no puede ser objeto de tratos ni concesiones convencionales : ha de reconocerse incondicional y absolutamente en beneficio del mundo. Ningún pueblo ha soñado esperar, para reprimir los atentados contra la propiedad de los extranjeros, á que en otras partes se castigue ese mismo delito : no hay razón para variar la doctrina respecto de los derechos intelectuales. En la práctica, ella es también

la que mejores resultados ha producido, pues el ejemplo de una gran nación que declara la universalidad de un sagrado derecho y castiga sus violaciones, sin fijarse en la condición de las víctimas, es mil veces más eficaz y fecundo que todo calculado arreglo de intereses recíprocos (1).

(1) Escasez de tiempo y circunstancias harto desfavorables me obligan á dejar para otra ocasión el completar este estudio, exponiendo la historia y la legislación actual de los derechos de autor. Á la investigación de lo que debe ser, conviene añadir el estudio de lo que es, para comparar el camino andado con el que resta recorrer para llegar al punto luminoso donde la moral, la justicia y el derecho vierten sus resplandores.



CON MOTIVO DE LOHENGRIN

El genio de Wagner, sus obras, sus teorías musicales, ofrecen un tema de inagotables é interesantes observaciones y controversias. Depende esto, en parte, de que, si todo arte puede ser comprendido y cultivado de diferente modo, la música, por su indeterminada vaguedad, por su doble influencia sensual y espiritual, ofrece esa variedad en grado eminente y especialísimo.

Surge, ante todo, la cuestión de si la ópera puede constituír una verdadera obra artística, ó si, según pensaba Lamartine, teniendo la poesía y la música respectivamente su esfera propia y perfecta, de su contacto debe resultar necesariamente el menoscabo de ambas.

Por mi parte, creo en la posible unión artística de estas dos artes. Y me fundo en la naturaleza de la música, sumamente distinta de las demás bellas artes,

excepto la arquitectura, con la cual, no obstante sus varias y grandísimas diferencias, guarda una relación substancial. La música, en efecto, como la arquitectura, no expresa nada de una manera concreta; pero como la imaginación, determinativa y plástica de suyo, es la facultad artística por excelencia, y como tal no se resigna á permanecer ociosa en la contemplación de una obra de arte, la música debe ó puede acudir á la poesía para *concretarse*, como acude casi siempre la arquitectura al arte escultural y pictórico. La maravillosa Catedral de Milán tiene unas cinco mil estatuas, y quedan todavía por colocar como dos mil. La expresión simbólica de los grandes monumentos arquitectónicos no basta á satisfacer la imaginación.

Así se explica que en esta edad en que todo tiende á separarse é individualizarse, la ópera, aunque todavía imperfecta, se imponga al gusto y á la predilección de todo el mundo.

Siendo, pues, evidente la insensatez, y sobre todo, la imposibilidad de destruír una combinación de elementos artísticos en que todo el mundo se complace, con razón ó sin ella, es empresa digna de altos ingenios elevarla al mayor grado de perfección posible, removiendo los grandes obstáculos que á ello indudablemente se oponen. Dos medios se han ensayado

para conseguirlo. Consiste el uno en aproximar la naturaleza de la música á la naturaleza de un arte imaginativo, dándole líneas y contornos marcadísimos, relieve plástico y ritmo claro y preciso, con cadencia fija; el otro, en tomar de la poesía lo que más afinidades tiene con la índole vaga y romántica de la música, uniendo ámbas con lazo íntimo en un conjunto homogéneo, y por lo tanto artístico. El primer procedimiento, seguido más por instinto é índole de raza, que por sistema, corresponde á la ópera cultivada antes de Wagner. En su virtud, se violenta la naturaleza de la música, dándole *contornos con raya*, se sacrifica luego el poema dramático, haciéndolo servir de mero pretexto para escribir coros y cavatinas, y por último, uno y otro elemento artístico quedan yuxtapuestos, á modo de zarzuela, en un todo discordante, arbitrario y profundamente anti-estético. El método segundo, proclamado y ensayado victoriosamente por Wagner, es, á no dudarlo, el único bueno y fecundo. El gran innovador comprendió, por una parte, que no había arte posible para la ópera mientras continuase siendo una mezcla heterogénea de mal unidos elementos; y por otra, que nada hay más pernicioso para un arte que violentar su naturaleza, obligándola á imitar los efectos y resultados de otro distinto; y que escribir música escul-

tural ó pictórica es tan artificioso y fuera de razón como dar vaguedad á la escultura ó á la pintura, haciéndolas, en cierto modo, *musicales*. Un arte que sale de su órbita, decae y muere. ¿Cómo unir, pues, sin violencia, la poesía y la música? Tomando de la poesía, como ya he dicho, lo que espontáneamente ofrece de más indeterminado, el género legendario, y haciendo que la música lo borde y realce luego, prestándole el acento de su expresión poderosa y sublime. Por tal manera impelió Wagner suavemente, una hácia otra, á las dos artes hermanas, á fin de que, continuando su marcha paralela, se diesen cariñosamente la mano. Así se explica y justifica, á mi entender, la reforma de Wagner, y su concepción del *drama musical*, destinado á reemplazar el *libreto con música*.

La música de Wagner es la más verdaderamente tal, no es el sentido sensual, sino en la acepción espiritual y profunda de la palabra. Y aquí viene como de la mano la cuestión de la *melodia infinita*, que, como todas las demás que se han debatido, despréndese naturalmente de lo que dejo establecido en los párrafos anteriores.

El sensualismo es el escollo más grave del arte musical. La poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura pasan necesariamente por los sentidos antes de

llegar á lo más íntimo de nuestro sér; pero ninguna se detiene tanto en ellos, ninguna tan expuesta á quedarse á mitad de camino, como la música. Ese poder que ejerce sobre los sentidos, en cuya virtud impresiona á los animales mismos, da lugar á mil conceptos erróneos respecto de las producciones musicales. La inmensa mayoría piensa que la música no tiene más objeto que deleitar el oído con una agradable y bien combinada serie de sonidos, y que, por lo tanto, la mejor música es la que no requiere para ser gustada y comprendida esfuerzo ni atención espiritual de nin- la guna especie. ¡Error inmenso! No, y mil veces no: música, ante todo, es la manifestación íntima y vaga de los estados bellos del espíritu, y su apreciación, su goce inteligente, exigen, como la apreciación y goce inteligente de las demás bellas artes, una organización estética y un cultivo íntimo, amoroso y constante. Tan absurdo es decir que la música se encamina á complacer el oído, como asentar que la pintura se dirige á deleitar la vista con una rica y variada combinación de colores. Antes bien, lo contrario es lo cierto; un rasgo desagradable al oído puede ser una alta belleza musical. Más aún: creo firmemente que toda música que se pega desde el primer momento al oído y ningún secreto reserva para las audiciones posteriores, no es buena música.

Partiendo Wagner de estas incontrovertibles verdades, quiso que la melodía fuese algo así como una ola errante, que ora se tiende sobre el mar inmenso, amplia y serena, ora se condensa, y sube, y se quiebra en pequeñas ondas, lanzando en vivos reflejos de su seno la luz del sol, para volver luego naturalmente á su unidad y majestad primeras. Por eso compara Wagner la melodía musical á esa vaga y penetrante melodía del bosque, al caer la tarde. Tal doctrina, profundamente verdadera en el fondo, está, sin embargo, expuesta á grandes peligros, y á poco que se la exagere, da en tierra con la melodía, como en ocasiones á Wagner mismo ha sucedido. Para probarlo no se necesita acudir á las confusas é inconsistentes impugnaciones de Gasperini : basta simplemente observar que la disposición de ánimo del expectador en el teatro, no es ni puede ser la misma del que vaga errante por el bosque, en la hora melancólica de la tarde. Y no hay más sino contar con el estado anímico, pues que de él depende, en gran parte, el goce estético.

Otra cosa admirabilísima en Wagner es el papel que destina á la orquesta. No me refiero á su incomparable poder de instrumentación, en que la habilidad técnica entra por mucho, reconocido por sus más encarnizados enemigos, sino á la fecunda idea que tuvo

de convertirla en voz é intérprete de la conciencia de los personajes que representan sobre la escena. La orquesta así, no es un elemento arbitrario, más ó menos bien manejado musicalmente ; por lo contrario, pasa á formar la parte más íntima del organismo del *poema musical*. He ahí una concepción profundamente artística, cuya gloria resplandece toda sobre la frente del gran innovador alemán. Consecuente con ella, ha querido que la orquesta quede invisible para el público, con lo cual se ahorra un espectáculo prosaico, y hasta grotesco, y se agranda ante la imaginación, por el misterio, el efecto del gran conjunto instrumental. Es incalculable el prestigio que adquirirá la orquesta, escuchada

Como corriente de lejanas aguas
Que se oyen ir por ignorado cauce.

Dícese que las obras de Wagner no podrán ser nunca populares, ni continuamente representadas; pero fuera de que en Alemania lo son, y sin negar que, como todo revolucionario, incurre el gran músico en extremidades inaceptables, semejante circunstancia nada prueba, ó prueba poco, contra esas geniales creaciones. En primer lugar, las profundas y recónditas bellezas en que abunda esta música, el

lógico encadenamiento de sus elementos diversos, no son cosas fácilmente apreciables por la generalidad de los que asisten á las representaciones teatrales, en busca de un frívolo solaz y pasatiempo. Son contados en el mundo los individuos capaces de verdadero goce estético, por más que sean muchos los que se conmueven ante los lamentos de una cavatina sentimental. Obsérvese, además, que, como acertadamente decía un crítico musical, el día siguiente de la primera representación de *Lohengrin* en esta temporada, las óperas de Wagner tendrán siempre por primeros y poderosos enemigos al vulgo de los cantantes que debieran interpretarlas, atentos sólo á lucir sus facultades y á sacrificarlo todo á los ansiados aplausos del público. Las obras de Wagner no ofrecen gran *lucimiento*, en el sentido vulgar del término, á sus intérpretes, separadamente considerados. Wagner tenía demasiado alta idea del arte, para ponerlo al servicio de consideraciones extrañas á él. Sus cantantes han de pertenecer al escasísimo número de los que aman más el arte que la vanidad de sus personales triunfos. Debe también tenerse en cuenta, por fin, las grandes dificultades escénicas y musicales que ofrecen los dramas líricos del gran reformador.

Por último, si las doctrinas de Wagner pecan al-

gunas veces de extremadas, y al informar las obras del mismo no dieron siempre resultados satisfactorios, es innegable que, aceptadas dentro de prudentes límites, están destinadas á hacer, y han hecho ya, incalculables beneficios al arte dramático-musical, y que admitidas hoy por gran número de artistas eminentes de todas las naciones, han inspirado obras geniales á algunos de sus entusiastas adeptos, han comenzado á penetrar en el gusto del público más entendido, y se pasean hoy por todas partes altivas, triunfantes y dominadoras. El nombre de *música del porvenir*, dado como mote ridículo á la música del atrevido revolucionario, ha resultado una profecía, ya felizmente cumplida.

El *Lohengrin* no representa, como se sabe, todo el rigor de las innovaciones del maestro, no es más que un gran paso de transición entre la ópera anterior á él y *Parsifal* ó los *Nibelungen*. Quizá por eso mismo está destinada á vida más gloriosa que estas últimas, á lo menos en su conjunto. La reforma, notable y grande ya, se mantiene en ella dentro de límites sensatos, haciendo á la representación escénica y al público ciertas concesiones convencionales, pero de todo punto necesarias. Santo y bueno que se ensanchen y varíen los moldes y formas del drama lírico, rompiendo con los ya gastados y eternamente repetidos

en toda ocasión y momento, y poniéndolos más en consonancia con los diversos estados anímicos de los personajes y con las situaciones dramáticas.

Hasta aquí la reforma de Wagner es grande, fecunda é incontrovertible. Pero renunciar absolutamente á todo molde y á toda forma, para reemplazarlos por declamaciones interminables y sin sentido, so color de seguir uno á uno todos los matices del espíritu, es caer en una exageración opuesta al vicio que se combate, y poner en peligro la victoria. Una reacción violenta podría llevarnos de *Parsifal* á *Ruy Blas* (¡horror!).

No existe por cierto este peligro con la mística y divina música de *Lohengrin*. Vaga y errátil su melodía, baña el poema todo en un raudal abundante, y ofrece ciertos contornos, no *con raya*, sino tenues y delicados. Hay también dúos y coros y concertados, aunque infinitamente mejor fundidos en el drama que en las óperas corrientes. El preludio, que da el tono y colorido general del poema; la aparición de Lohengrin en el primer acto, el coro entrecortado que la precede, el concertado final del mismo; la escena de Elsa, en el segundo, su dúo subsiguiente con Ortrudis, hermoso de toda hermosura; el de ésta con Telramondo, extraño y siniestro; el coro grande, intenso, ascendente, que acompaña al templo á los

esposos; el inmenso dúo de amor, del tercero, ajeno á todo pueril sentimentalismo, y como impregnado de aroma místico, y sobre todo, ¡sobre todo! el adiós de Lohengrin, resignado y varonil, pero profundamente triste y melancólico: son otras tantas páginas grandes y sublimes, que bastan por sí solas para alzar triunfante la reforma del drama lírico sobre bases eternas é inconmovibles. Al escuchar estos admirables trozos vienen á la memoria las hermosas palabras con que el autor explica el efecto de *la melodía de la naturaleza*, en una tarde moribunda: "Es como sí, en una hermosa noche, el profundo azul del firmamento atrajese nuestras miradas. Cuanto más nos entregamos á este espectáculo, tanto más claros y resplandecientes aparecen á nuestra vista los innumerables ejércitos de estrellas de las esferas celestes. Esta melodía deja en nuestro sér un eterno eco; pero nos es imposible repetirla. Para oírla nuevamente, es necesario volver á la selva al ponerse el sol".

Por lo que hace á la parte dramática, *Lohengrin* no tiene, según pienso, suficiente concentración y enlace, pues permanece por demás en el estado de leyenda; pero las figuras de Elsa y Lohengrin son poéticas, delicadas y brillantes. ¡Distancia inmensa la que separa esta leyenda de los vulgares y detestables

libretos de *La Africana, Los Hugonotes* y *El Profeta;* y de las profanaciones de *Guillermo Tell, El Trovador* y *Don Álvaro!* Imposible desconocer que Wagner ha dado gran dignidad al elemento dramático de la ópera, y, por tanto, á la ópera toda, como producción artística.



VERSOS, BALADAS Y NOCTURNOS

POR ALBERTO NAVARRO VIOLA

Cuando en 1882 apareció el primer libro de versos del Sr. Navarro Viola, las opiniones respecto de su mérito literario se dividieron de una manera radical. Unos (y creo que eran los más) sólo veían en él un mal versificado fárrago de prosaicas y extravagantes lucubraciones; otros alababan la fuerza del pensamiento, la sobriedad del estilo, é iban hasta sostener que el autor era un buen poeta, aunque poco diestro en el manejo del verso. Entre tanto, ninguna crítica severa y juiciosa elevó su voz entre la común discordancia, y todo se redujo al insulso coro de las frases hechas, de las alabanzas resonantes, con que desde las columnas de los periódicos se acostumbra marear, envanecer, y aun perder, á los escritores jóvenes. Que

á tan lamentable extremo está reducida la crítica entre nosotros.

Y bien, hoy que el autor de los *Versos* da á luz un nuevo libro de versos, lo cual permite juzgarle con más exacto criterio, voy á decir algunas palabras sobre los últimos, expresando á la vez, con entera franqueza, la opinión que de su autor tengo formada.

En prenda de imparcialidad empezaré declarando que mi juicio fué de todo en todo adverso al primer libro. Salvo algunas estrofas de la sección titulada *El alma desolada*, unos cuantos tercetos de la composición que lleva por nombre *Vires acquirit eundo*, de sabor dantesco, pero incoherente y sin ningún pensamiento definido que le sirva de base; y ciertas estrofas de la parte titulada *Á la distancia*, lo demás del libro, esto es, casi todo, me pareció esencialmente prosaico, extraviado y lleno de las más ridículas extravagancias. No sólo no hallaba allí al poeta, pero ni siquiera al hombre de gusto ó al versificador galano. En cuanto á la fuerza del pensamiento, sobre que tanto insistían sus admiradores, no la encontraba por ninguna parte. No podía admitir como adalid del pensamiento moderno al autor de estos versos :

> Cantaste con la voz enronquecida
> *Al fraile, que es hechura de los papas...*

pensamiento falso, grosero y ridículo, hasta no más, apenas comprensible en un estudiante aturdido de primer año de filosofía de nuestra Universidad. Tampoco podía aceptar como bueno aquello de que *Polonia es pueblo americano*, y otras lindezas por el estilo.

En la misma composición donde se halla este peregrino pensamiento, titulada *Espíritu americano*, en la cual el epíteto *americano*, repetido dos veces por estrofa, y acosonantado sucesivamente con ultramontano, paisano, republicano, ciudadano, mano, etc. etc., llega á ser un sonsonete insoportable y anti-artístico en grado sumo, se lee que

> No constituye al pueblo americano
> *La red de diplomáticos rodeos*, etc.

No soy de los mojigatos del arte, que se escandalizan de una palabra áspera, de una expresión ruda, ó de un giro atrevido; antes me agrada el brío poeticamente salvaje de ciertas expresiones, tan del gusto de Carducci; pero mi naturaleza se rebela contra lo terriblemente prosaico de frases como las que dejo copiadas, que, abundando mucho en el tomo I de los *Versos*, me demostraban una falta de aptitud artística formidable. Yo veía correr casi siempre al Sr. Na-

varro Viola tras de la expresión abstracta, que habla puramente á la inteligencia, sin herir la imaginación, y esto, natural en la prosa científica, es inadmisible en poesía, por cuanto el secreto de ésta estriba en encarnar el pensamiento en formas vivas que surjan de bulto ante los ojos y la imaginación del lector. Ese ha sido constantemente el proceder de los verdaderos poetas. Ahora bien, léase el *Espíritu americano*, y se creerá asistir (salvo la insufrible rima) á una conversación, más ó menos vulgar, entre políticos y diplomáticos, pero de ningún modo á la *expresión artística* de pensamientos trascendentales. Tal fué mi modo de ver con respecto al libro del señor Navarro Viola.

Por lo dicho se comprenderá que no debía de estar yo muy prevenido en favor del autor, al abrir el segundotomo de sus *Versos*. Mi sorpresa, pues, fué grande al descubrir en él, aunque empañadas y deslustradas á menudo por los defectos de que hablaré más adelante, ciertas aptitudes poéticas que en vano buscara en el primero. Después de terminada su lectura, mi primer impulso fué volver á leer el libro que tan malo me pareciera, deseoso de averiguar si era mi criterio, y no otra cosa, lo que había variado en el espacio de un año. El resultado fué confirmarme en las opiniones expuestas, y deducir, en vista del segundo libro,

que, aunque no sea un poeta, en la íntegra acepción de la palabra, el Sr. Navarro Viola posee algunas cualidades poéticas, empañadas, oprimidas por el mal gusto, por un modo extraviado de concebir el arte, y más que todo, por un exagerado prurito de originalidad, que le hace dar á cada paso en lo extravagante y abrupto, y algunas veces en lo chabacano y grosero.

Es el nuevo libro un conjunto de composiciones amorosas, en que por modo incoherente se mezclan y confunden la decepción y la fé, el dolor y la esperanza. Confieso que no acierto á columbrar, ni en la esfera del pensamiento, ni en la de los afectos, un elemento fundamental que dé unidad y consistencia al libro todo. Y esta incoherencia se observa, no sólo en la obra en general, sino también en muchas de las composiciones, consideradas en sí mismas. Sorpréndese uno al dar con pensamientos que nada tienen que hacer en el sitio en que el autor los coloca, cuando no están en contradicción flagrante con lo que se halla tres ó cuatro estrofas atrás.

Presentaré varios ejemplos de cómo se entrelazan en estos versos lo oscuro con lo límpido, lo extravagante con lo inspirado, lo substancioso y sintético con lo insulso é insignificante.

La composición que lleva el número II, es una pin-

tura simbólica de un lago manso y dormido al caer la noche, súbitamente alterado por un volcán que revienta en su fondo. La pintura está hecha con colorido suave y melancólico primero, firme y enérgico en seguida; pero al señalar la transición, deslústrala el autor con un rasgo pueril, inoportuno y prosaico:

> De pronto — *nada es rápido en la vida;*
> *Mas sólo el resultado se conoce*
> *De toda gestación* — de pronto el lago
> La antigua calma transformó en horrores.

En la poesía número IX, en seguida de esta estrofa tierna é intensa.

> Cuando en el fondo del dolor me pierdo
> Como se pierde un nombre en el olvido,
> Busco el rastro de fe de tu recuerdo
> Y sube á ti mi espíritu afligido;

se lee esta otra, floja y bamboleante:

> La indecisión cobarde á veces me habla
> *Con la inmoralidad de su contagio,*
> Y hasta comprendo, asido de una tabla,
> Las desesperaciones del naufragio.

En seguida vuelve á levantarse con estos hermosos versos:

Mas sueño con mi noche de alegría,
Que vale por mis años de tortura,
Y amante desbordando el alma mía
Admira en ti la paz de la hermosura.

En la XIII, se lee la siguiente explosión de sentimientos apasionados :

Dame tú encantos, dame impresiones,
Luz, aire, fuerza, vida, esplendor;
Dame las tibias inspiraciones
Que sólo parten del corazón.
Dame el aliento que tu respiras,
Tus ilusiones, tu fe, tu ardor:
Dame el espacio por donde giras
Tus ojos ebrios de seducción.

Rasgo amoroso de una intensidad admirable. Á esta composición sigue un soneto trisilábico que, así como otro del mismo género que se lee más adelante, es de una insulsez y bobería tales, que parece increíble que el autor lo haya supuesto digno de publicarse.

En la XXV se encuentran, después de algunos rasgos extravagantes, estos bellos versos, penetrados de melancolía y de amor:

Mai più, mai più — La frase
De Aida es la esperanza que se aleja;

Y un soplo imperceptible de recuerdo
Do gozo amargo el corazón impregna.
....
¡Cuán falsos rumbos! —Angel,
Cuando á mi lado suspirando llegas
Y con tus grandes ojos me acaricias,
Sobre mi corazón la paz destellas.

Bajo el número XXXVII, se lee la siguiente estrofa:

Quizás no volveré. Vendrán los años
Llenos de fe para tu hogar caliente;
Y yo, perdido en un hogar de extraños
Reclinaré sobre el dolor la frente.

Verso este de una intensidad y concentración notables. ¡No es lástima el ver á su autor caer hasta el extremo de escribir la miserable composición que lleva el número XLI! Véase una muestra:

Puedes llamarme... ¡tú sabes cómo!
Una guaranga de tomo y lomo
Días pasados me lo contó,
E hízome gracia la impertinencia
De que juzgases mi inteligencia
Como podría juzgarla yo.

No puede imaginarse nada más chabacano y vulgar.

Con lo expuesto creo queda patentemente demostrada la desigualdad de esta poesía. Débese, no

obstante, observar, que así como hay composiciones en que el extravío y mal gusto han clavado implacablemente su garra desde el principio hasta el fin, así también hay otras que se presentan casi completamente puras, é impregnadas de buena poesía. Tales son las que llevan los números IV, VI, XXXIX, XLII y XLV. Ésta, que es la última del volumen, dejaría del libro una grata impresión; pero, por desgracia, la sigue, á título de *Epílogo*, un malhadado soneto en que resurgen á una, briosos é imperantes, todos los lamentables resabios del autor.

Una de las cosas que más deslustran la poesía del Sr. Navarro Viola es, en mi concepto, la forma externa, esto es, las expresiones ó extrafalarias ó prosaicas con que casi siempre tropieza al dar realidad exterior á efusiones ó imágenes tal vez esencialmente poéticas. Por manera que muchas veces es menester penetrar á través de la expresión inadecuada para hallar tras ella la virtud poética que en un principio se nos escapaba. Empero, cuando la expresión corresponde al sentimiento ó la imágen, en esos rasgos fugaces de que he hablado, suele el autor ofrecernos, con sobriedad notable, una poesía pura y concentrada, íntima y profunda, muy superior á la que se desprende de composiciones enteras de otros escritores nuestros que no adolecen de sus grandes defectos.

En una palabra, si él nos disgusta profundamente casi siempre, tal cual vez nos penetra ó agrada, lo cual vale más que no disgustarnos, penetrarnos ni agradarnos nunca.

Reflexionando sobre la virtud poética del señor Navarro Viola, yo me la imagino como un cielo en donde generalmente ruedan las nubes del extravío y del prosaísmo. Aquí y allá un rayo de sol purísimo rompe la nebulosidad del cielo, esparciendo luminosos destellos é intensos arreboles; alguna vez las nubes desaparecen casi por completo, y el sol queda imperando solitario en medio del firmamento; pero muy luego reaparecen las masas sombrías, y el sol torna á brillar apenas de claro en claro, y á esparcirse las nubes de turbio en turbio.



LA ESPAÑA DEL PRESENTE

Con motivo del discurso de recepción, pronunciado en la Academia Española, por el poeta y literato don Marcelino Menéndez y Pelayo, el conocido colaborador de *La Nación,* don Benigno B. Lugones, en su artículo *La España del pasado*, ha protestado contra los elogios al nuevo académico dirigidos en tan solemne ocasión, acusando al mismo tiempo de retrógrada á la Academia, y á sus miembros de malos hablistas.

No es mi ánimo suscitar una polémica, que, de cierto, no tendría mejor fin que el triste y estéril que generalmente tienen todas. Sin embargo, deseoso del adelantamiento y perfección de las letras de mi patria, creo conveniente no dejar pasar en silencio algunas aseveraciones contenidas en el citado artículo,

en mi sentir falsas unas y exageradas otras, y que, de ser admitidas, infirieran gravísimos daños á nuestra naciente literatura.

Duélese el señor Lugones de que en España colmen de honores y tributen aplausos al extraordinario joven que, á los veinte y dos años de edad, supo ganar por oposición, contra afamados literatos, la cátedra de historia crítica de la literatura española en la Universidad de Madrid; que ha publicado, en pocos años, con asombro de los entendidos, las obras tituladas: *Horacio en España*, *La ciencia española*, é *Historia de los heterodoxos españoles*, llenas todas de erudición profunda y firme doctrina, y en las que revela, no obstante su corta edad, potentísima y sazonada inteligencia; y que dotado á la vez de inspiración elevada, ha dado á luz, con el modesto título de *Estudios poéticos*, directas y primorosas traducciones de Píndaro, Safo, Erina, Anacreonte, Teórcito, Bion, Mosco, Lucrecio, Horacio, Ovidio, Tibulo, Catulo, Chénier, Byron, Foscolo, etc., etc.; y creaciones bellísimas que, como su admirable *Epístola á Horacio*, parecen modeladas en el más puro y terso mármol de la Grecia antigua.

Pero, ¿cuál es el motivo para lamentarse de que un fenómeno intelectual semejante, en cuya cabeza pudiera albergarse, según la expresión de Castelar, la

biblioteca de Alejandría, sea elevado á las más altas cumbres literarias de su nación?

El señor Lugones confiesa que no conoce sus obras, lo que no deja de ser singular en quien combate por injustas las distinciones que se le prodigan; pero tiene un dato que le basta, y poseído de la más ciega intransigencia, exclama: *¡Es un católico!*

Esto no es serio. ¿Desde cuándo el ser católico impide ser inteligente é ilustrado? ¿Qué se diría de una nación que se negara á tributar honores y conferir dignidades á un hijo suyo, lleno de saber y de genio, so pretexto de ser católico ó protestante, ultramontano ó liberal? El señor Lugones, que se indigna de que en la Academia Española se prescinda de Castelar, no advierte que incurre en lo mismo que condena al fundar en las creencias católicas de Menéndez Pelayo, su reprobación á los elogios y encumbramientos á que lo consideran acreedor, no sólo los académicos, sino los españoles todos.

Pruébese, pues, que su inteligencia no es tan grande, ni su instrucción tan vasta como se pretende; pero no se cometa la indisculpable *intolerancia liberal* de excomulgarlo por católico, en cuyo caso, lógico fuera observar igual procedimiento con César Cantú y con Duruy, por ejemplo, y entre nosotros, con algunas de nuestras primeras inteligencias, Frías, José M.

Estrada, Goyena, etc., (á quienes considero progresistas, siquiera sean tan católicos como Menéndez Pelayo), cuando de galardonarlos por sus merecimientos se tratase.

Si cada uno siguiese respecto de sus creencias el sistema del inteligente articulista á quien refuto, no podría reprocharse á la Academia Española el que hubiese cerrado sus puertas á Emilio Castelar; y al hacérsele presente las eminentes prendas que al candidato adornaban, hubiera ella contestado simplemente: "Lo sé; pero no es posible admitirlo". "Pero ¿por qué?" "Porque es... ¡un hereje!" Y aún esto sería más disculpable en un ultramontano, que la intolerancia inversa en quien de liberal blasona.

Otro de los puntos en que considero completamente errado al señor Lugones, es en la manera de apreciar á los distinguidos miembros de la Academia Española.

Según él, á excepción de Castelar, los académicos españoles no son ni buenos hablistas, y para fundar tan temerario aserto, los acusa de estar empeñados, con una especie de manía, en hablar la lengua de los siglos XVI y XVII, resucitando para ello gran número de voces anticuadas y rancios giros, en vez de dejar al idioma marchar con las ideas, mucho más, cuando nada tiene que envidiar el castellano actual al

que se hablaba en la edad de oro de la literatura española.

Yo daría desde luego la razón al articulista, si los hechos que asienta fuesen verdaderos; pero no es así. Ni los actuales académicos españoles plagan sus escritos de voces y giros anticuados, ni el actual castellano puede competir en pureza, abundancia, sabor, frescura, naturalidad ni melodía con el habla de los Garcilasos, Leones, Lopes y Cervantes.

Notorio es que con la decadencia de España en los siglos XVII y XVIII, decayó igualmente su idioma, perdiendo la transparencia y dulzura incomparables que le dieran sus grandes poetas del siglo anterior, é introduciéndose en él, atropelladamente y sin juicio, vocablos, giros y modismos que desnaturalizaron su índole propia y castiza. Iniciado el renacimiento literario en la segunda mitad del siglo XVIII, la importación del gusto francés contribuyó poderosamente á atestarlo de galicismos y á separarlo cada vez más de sus puras y tradicionales fuentes, en las cuales debe buscar todo idioma las innovaciones inherentes á la marcha de los tiempos.

Por otra parte, Meléndez y sus contemporáneos, queriendo volver al idioma su antigua riqueza, desenterraron gran número de palabras olvidadas ; pero no supieron siempre mantenerse en los debidos lími-

tes, y mancharon sus escritos con arcaísmos muchas veces intolerables.

Algunos años después, Martínez de la Rosa escribió en estilo antiguo su *Hernán Perez del Pulgar*, que mereció la justa crítica de Larra, quién observó que no era hoy posible hablar en la lengua de Cervantes. Pero invade á España el romanticismo ; nuevas doctrinas entran á combatir en la arena literaria ; resístense las antiguas con desesperada resistencia, y queda, como resultado de aquella fecunda lucha, una crítica amplia y filosófica, dispuesta á cobijar con su bandera todo lo bueno, todo lo bello, con prescindencia de la escuela literaria á que perteneciese.

Vióse entonces brotar una nueva y brillante pléyade de escritores (muchos de los cuales ocupan hoy un puesto en la Academia) que deseando devolver al idioma, hasta donde fuese posible, su pureza y hermosura, trataron, no ya de resucitar voces y frases anticuadas (cosa no siempre reprensible), sino de darle las cualidades que antes tuviera, las que, como expresión de la belleza eterna, no envejecen nunca, ni nunca se anticúan. Los que así proceden, poniéndose al nivel de las más adelantadas doctrinas literarias de la época, deben ser tenidos y respetados como dignos representantes de la España del presente en la esfera del arte.

Entre ellos descuella el insigne crítico y exquisito

poeta D. Juan Valera, miembro venerable de la Academia Española, cuyo delicado gusto, sencilla naturalidad y magia de estilo no tienen rivales actualmente en España. Valera ama el progreso y cree en él con fe profunda y sincera, uniendo á su claro talento sólida y vastísima instrucción. ¿Quién ha leído á *Pepita Jiménez* sin experimentar sabroso deleite? En vano se buscaría, en obra tan acabada y primorosa, vocablos rancios ni antiguos y desusados giros; todo es en ella limpio y terso como una lámina de bruñido acero; todo está impregnado de un sabor puro y castizo; y su estilo, ora dulce y abundante, ora conciso y enérgico, siendo moderno, recuerda los más felices y esplendorosos tiempos de la literatura española. Sus poesías son, como su prosa, un tesoro de frescura y gracia, de gusto y delicadeza, en las cuales la sencillez del lenguaje hace resaltar aún más la nítida transparencia de las imágenes y la elevación filosófica del pensamiento. En suma, Valera es el ideal, el tipo más perfecto que conozco del moderno hablista y estilista castellano.

Termina el Sr. Lugones su artículo, afirmando que nada tenemos que aprender, en cuanto á la lengua, de los españoles. Para probarlo recuerda que el patriarca de la literatura hispano-americana, el eminente Bello, les ha dado lecciones de gramática; que don

Juan M. Larsen ha descubierto muchos errores en el Diccionario general etimológico de la lengua castellana, de Roque Barcia, y que nada tienen, y en mucho tiempo nada tendrán, que equipararse pueda al Diccionario filológico-comparado que ha comenzado á publicar el Sr. Calandrelli.

Mucho habría que decir con relación á cada uno de estos puntos; pero trataré de ser conciso.

No creo que el mejor modo de promover el adelanto de un ramo cualquiera del saber humano en un país determinado, sea el disimular los defectos de que adolecen los que lo cultivan, antes bien, debe tenerse la franqueza de señalarlos, á fin de que sean estirpados. Andrés Bello, que así lo comprendía, y celoso más que ninguno del auge y brillo de la literatura americana, no dejó jamás de impugnar severamente, haciendo uso para ello de la crítica, y aun de la sátira, la exageración, impropiedad é incorrección comunes en los escritores americanos. En su juicio sobre las poesías del poeta cubano Heredia (para no citar más que un ejemplo), á la vez que reconoce su briosa y elevada inspiración, hácele notar la falta de corrección y esmero en el lenguaje, y le aconseja el asiduo y concienzudo estudio de los autores españoles, porque ellos, dice, *castigarán su estilo y le enseñarán el manejo de la lengua.*

Verdad es que en su nutrida y filosófica gramática, y en algunos opúsculos y artículos sueltos, combatió ciertas doctrinas aceptadas por la Academia Española; pero en medio de sus serenas y razonadas argumentaciones, descúbrese siempre el respeto y la estimación que le inspiraba aquel cuerpo, cuyos errores disculpaba, reconociendo que ellos eran inherentes á todos los cuerpos colegiados de su especie, que celosos de su autoridad, no pueden dejarse llevar por el torrente de las innovaciones, haciéndose, en consecuencia, rigorosamente conservadores. Decía, además, con sagacidad suma, que el carácter anónimo de las obras de la Academia hacía que sus individuos no tomasen por ellas el mismo empeño que por las que llevaban su firma al pie, por lo cual creía muy conveniente que cada uno firmase la parte que en los trabajos le correspondiera.

Por otra parte, muchas veces se impugna con injusticia á la Academia porque no acepta inmediatamente los neologismos que se van introduciendo con más ó menos razón y propiedad, sin ver que, por lo mismo que ella no pretende ejercer presión autoritaria, sino que se reduce á hacer constar y conservar el uso establecido por los doctos, no puede aceptar innovaciones antes que ellas sean sancionadas por general y autorizado empleo.

En cuanto á las objeciones del Sr. Larsen al Diccionario de Barcia bastará observar que un defectuoso trabajo filológico, en la tierra de Hervás, nada prueba, si no es la escasa competencia de su autor; y que son sumamente intempestivas las alabanzas prodigadas á la obra del Sr. Calandrelli, que se encuentra apenas en los *primeros principios.*

Creo, pues, que los escritores de Sud-América en general, y muy especialmente los argentinos, no pueden en manera alguna (salvo rarísimas excepciones) equipararse, en cúanto al arte del bien decir concierne, con los buenos escritores españoles, tanto antiguos como modernos; y que lejos de mirar con *hosco gesto* á la por tantos títulos autorizada Academia Española, en cuyo seno figuran eminencias como Valera, Castelar, Menéndez Pelayo, Núñez de Arce, Campoamor, Fernández-Guerra, Alcalá Galiano, Cánovas del Castillo, Alarcón y tantos otros, debemos escucharla sin fanatismo, pero con respeto, estudiando y saboreando las obras de los individuos que la componen, que son los primeros literatos de España: pues como dice el elocuentísimo Castelar, si ellos deben acudir á nosotros para refrescar su inspiración, nosotros debemos acudir á ellos para aprender nuestro idioma.

1881.



SOBRE ARTE

Al señor Guido Borra

> *Lo sciame de'Poeti, prima di stordire l'Italia colle sue ciance, studi gli antichi.* (Foscolo).

Al escribir días pasados la carta que apareció en *La Patria Italiana*, no fué mi intento entrar en polémica literaria con el Sr. Borra. Se trataba de una composición mía y no era yo quien debía defenderla. Así, esa carta fué escrita en privado, en contestación á otra que el señor redactor de *La Patria*, me había dirigido. El señor redactor quiso darme una prueba de sus nobles sentimientos, de su hidalguía, y dió publicidad á la carta. Yo comprendo y le agradezco el móvil que á ello le ha impulsado, y una vez que con tal motivo el Sr. Borra

me dirige una culta y finísima réplica, júzgome en el caso de aceptar de lleno la situación en que á pesar mío me encuentro, presentando al Sr. Borra algunas ligeras observaciones á su artículo titulado, *Ars alma mater.*

El artículo del Sr. Borra puede resumirse en estas palabras: *el Arte debe seguir las evoluciones de los tiempos.* Contiene, además, la impugnación á algunas ideas expresadas en el *Titán.*

Antes de seguir adelante, debo declarar sinceramente que no es el deseo de justificarme como poeta lo que me induce á escribir estas líneas. Sin falsa modestia, puedo asegurar al Sr. Borra que tengo muy en poco mis títulos á tan augusto nombre. Creo que á cada momento se cometen horrorosas profanaciones con él, y no seré yo quien cometa una más, aplicándomelo á mí mismo. En esto hay algo de orgullo, lo reconozco. Veo la cumbre de la montaña demasiado alta para pretender asentar mi planta en ella, y vengo así á ser superior á tantos otros que juzgan hollarla porque ignoran dónde se encuentra.

Pero si soy poco celoso de mi nombre de poeta, en cambio lo soy mucho de mis doctrinas artísticas. Estoy tan penetrado de su verdad, las veo con claridad tan perfecta, que me lastima el que me las calumnien ó confundan.

Dice el Sr. Borra que el arte debe transformarse con los tiempos; y bien, yo le aseguro con toda la sinceridad de que soy capaz, y aunque se asombren los que no quieren comprenderme, que estoy de todo en todo conforme con su tesis. Más aún: creo que sólo puede oponerse á ella la insensatez ó la ignorancia. No se citará un solo escrito mío en que haya puesto siquiera en duda verdad tan evidente; antes por lo contrario, la he proclamado en ocasiones diversas. Perdóneme el señor Borra que me cite á mí mismo; pero no puedo resistir al deseo de transcribir los siguientes versos de mi controversia con Obligado, en donde acepto sin reservas la ley de la transformación en el arte:

Mas no pretendo yo que encadenada
La inspiración en el altar pagano
El vuelo tienda hacia la edad pasada:
El verso, de la forma soberano,
Mayor inspiración, mayor altura
Luego alcanzó del ideal cristiano.
Láncese, pues, allá donde fulgura
El sol del Porvenir: mas siempre esplenda
Rica y sencilla, transparente y pura.

Tal es la doctrina que he sostenido siempre, y sólo los que se escandalizan de la palabra *clasicismo*, sin comprender lo que ella quiere significar en nuestros

días, han creído que yo predicaba la vuelta á lo pasado, *á los ideales muertos,* como ellos dicen, y han juzgado imposible hablar de mí sin sacar á cuento *las viejas ligaduras*, *las viejas formas*, y no sé cuántas otras cosas viejas que yo jamás he pretendido imponer á nadie, ni he usado para mí.

El arte estriba en la íntima y perfecta armonía del fondo y la forma, y, por tanto, pretender encerrar nuestro fondo actual, nuestras ideas, sentimientos y costumbres, en formas antiguas, nacidas al calor de civilizaciones completamente distintas de la nuestra, es destruír el arte, es romper esa armonía. ¿La rompieron Goethe, Leopardi, Foscolo? ¿La rompen actualmente Swinburne y Carducci? De ninguna manera. ¡Y, no obstante, todos ellos han sido y son clásicos, y amantísimos del arte griego!

¿En qué consiste, pues, este clasicismo? En el amor á la forma, en la pureza de líneas, en la sencillez graciosa, en la sobriedad, en la serenidad, en cierta armonía interior (cualidades *eternas* de todo verdadero arte, que se desprenden del arte antiguo resplandecientes de perenne juventud y hermosura), y sobre todo, en la vuelta á la verdad, á la realidad, como acertadamente afirma Chiarini al hablar del clasicismo de Carducci y de Swinburne.

¿Cómo no he de recibir, pues, con la sonrisa en los

labios todo cuanto se me dice y repite sobre *las ligaduras clásicas* y las *viejas formas ?*

Estoy conforme, señor Borra, en que el arte debe aparecer vestido de nuevas formas en cada civilización, en cada época histórica, y en que sería hoy el colmo de la insensatez pretender resucitar la epopeya homérica ó dantesca. Pero ¿se sigue de ahí que el poeta, para ser apellidado moderno, ha de pensar de tal ó cual manera? ¿Es fuerza que sea optimista á carta cabal, que crea en el progreso indefinido, que piense como Carducci, ó que con Swinburne exclame:

Glory to Man in the highest! for Man is the master of things?

¿Es necesario, en fin, que grite, como quiere el Sr. Borra, *excelsior ?* Hé ahí en lo que no estoy conforme con el Sr. Borra.

Lo falso es anti-estético, no hay duda en ello. Pero la razón humana no ha llegado, en los graves problemas que á través de los siglos la traen conturbada y confusa, á conclusiones tan firmes é indestructibles, que ya no sea dado al poeta separarse de ellas sin caer en lo falso, y por tanto en lo anti-artístico. Lejos de eso, basta echar la vista un momento sobre el estado actual de las creencias y doctrinas para advertir las profundas divisiones que existen entre los más

grandes pensadores y escritores del siglo, así como la ruda lucha que tiene por teatro la conciencia humana. Estamos en un momento de transición y de crisis. Las creencias antiguas son hoy furiosamente combatidas; pero no aparecen todavía las que deben sucederles, y para el hombre pensador, que mira las cosas desde cierta altura, la época presente es verdaderamente angustiosa y terrible, por más que haya mucha comodidad para viajar en ferro-carril, por más que gocemos de libertad civil y religiosa.

Y bien, este estado es el que he procurado reflejar en *El Titán* (cuyo valor artístico no hace al caso), juzgando hacer *obra moderna*, aunque vaya contra la corriente general de las ideas más favorecidas, que no suelen ser siempre las más exactas.

Pero aun suponiendo que estuviese en error, que las ideas contenidas en esos versos fuesen hasta reaccionarias (que no lo son), todavía sostengo y afirmo que la composición podría ser espléndida, con tal que con esas ideas hubiera yo acertado á producir legítima y verdadera belleza, que es lo único que el arte debe tener en vista.

En apoyo de esta doctrina cité á Manzoni y á Leopardi, y, no obstante lo que arguye el Sr. Borra, creo que no puede desconocerse que estos dos ilustres poetas crearon sus obras inmortales con ideas con-

trarias (si bien muy diversas entre sí) á las que gozaban de mayor boga en su tiempo. ¿Qué grandes cambios, qué grandes revoluciones filosóficas ha habido en el mundo, desde Manzoni acá, para que hoy parezca absurdo y *ridículo* lo que entonces podía juzgarse verdadero, y digno de las más altas inspiraciones? Perdóneme el Sr. Borra, pero creo que ninguna.

Por lo que á Leopardi respecta, pienso que su pesimismo no fué sólo debido á sus circustancias personales, ni al estado lamentable de Italia. El pesimismo de Leopardi es universal, sin reservas, y trascendía á los más graves problemas, y se paseaba desdeñoso por los cielos y la tierra. Creo, pues, que las tres cuartas partes de su pesimismo y de su colosal desprecio por el siglo, eran debidos á la índole de su espíritu, y una cuarta parte á sus amarguras personales.

Por lo demás, no es cierto, como parece creer el Sr. Borra, que yo participe del pesimismo de Leopardi. Nada menos que eso. Lea el Sr. Borra algunas de mis composiciones, *Eros*, *La vuelta al campo* (si tiene paciencia para tanto) y verá que no hay allí ni rastro de pesimismo leopardiano. Nunca me he dejado dominar por la manía de llorar en versos, pues como no he sufrido grandes dolores, hubieran sido hipo-

crecía y ficción cuantos lamentos hubiera escrito. He tenido siempre en mucho la verdad, y nunca he dicho en verso sino lo que realmente sentía y pensaba. Lo demás lo he juzgado profanación del arte. Y precisamente por esto no puedo gritar *excelsior!* como desea el Sr. Borra, porque pecaría contra el arte al pecar contra la sinceridad y la verdad. No soy pesimista en mis sentimientos personales é íntimos, pero lo soy algo, y aun *algos,* en cuanto á los conceptos generales de *progreso*, *democracia*, etc., ¿y cómo sería posible exigirme que diga en verso lo contrario de lo que siento en prosa? ¿De dónde sacaría entusiasmo para ello?

Cuando dije que es un mal procedimiento crítico el juzgar del mérito de una obra artística por las ideas que contiene, no quise significar que el arte sólo consiste en hacer versos armoniosos, ni en primores de estilo. Todo esto tiene, indudablemente, su valor relativo, pero, en último resultado, yo digo con Foscolo.

Sdegno il verso che suona e che non crea.

Afirmé únicamente que para que haya *creación*, substancia, en una poesía, no es forzoso que el poeta sea idealista ó materialista, progresista ó retrógrado:

basta con que posea fuerza intelectual, imaginativa y afectiva, cualquiera que sea la dirección filosófica que comunique á esa fuerza. De lo contrario, si derecho tuviera el liberal para exigir al artista que crea en el progreso y lo cante, derecho tendría también el ultramontano para exigirle que fulmine la impiedad y la herejía. Y esto destruiría la unidad de criterio literario.

La crítica, la verdadera crítica artística debe, pues, tener presente la máxima de Goethe, de que *crear es dar forma*, entendiendo por forma no sólo los adornos exteriores, el verso, el período, la rima, sino la forma substancial ó *entelequia*, como se dice en filosofía. En consecuencia, acepto el consejo que me da el Sr. Borra de estudiar la forma leopardiana, dejando de lado las ideas (que, no obstante, son de una fuerza colosal), pues éstas, así como el estilo deben ser personales y propios de cada escritor.

Voy ahora á hacerme cargo de las observaciones que el Sr. Borra me dirige, con motivo de algunas ideas emitidas en *El Titán*.

Asómbrase mi distinguido adversario de que yo afirme que:

El invento de Gutenberg
Más el error que la verdad difunde;

y no obstante, yo juzgo evidente la verdad de esta afirmación. En efecto, el error rodea al hombre por todos lados. La verdad, en todas las materias, se halla siempre en un punto preciso, de que nos apartan de consuno la pasión y la ignorancia. Así, la verdad sólo puede ser sorprendida por un pequeño número de inteligencias selectas y sólidamente preparadas, únicas que saben separar las apariencias engañosas y establecer todos los *distingos* de caso, tiempo y lugar. Entre tanto, el error, apoyado en estas dos grandes columnas : la pasión y la ignorancia (y muchas veces la ligereza de juicio), es el patrimonio de la inmensa mayoría. Así sucede frecuentemente que antes de poseer á fondo una ciencia ó un arte, se tienen por excelentes gran cantidad de obras que de ellas tratan ; pero á medida que se avanza en su estudio, que se penetra en sus misterios, el número de obras estimadas se va haciendo cada vez menor. Ahora bien, la imprenta, favoreciendo el escribir rápido y barato, favorece también la producción inconsciente y ligera, y como cuanto más se escribe más se yerra (quien mucho habla mucho yerra, dice el refrán), la imprenta favorece la difusión del error. Calcule el Sr. Borra cuántos son los que en un país cualquiera hacen sudar las prensas, y cuántos los escritores respetables y conscientes, y se convencerá de lo que digo. Y aun

entre estos últimos ¡ cuánto error, cuánta exageración, cuánto extravío !

No quiere decir esto que yo desconozca los altos beneficios de la imprenta. Lejos de eso. He apuntado sólo un hecho que conceptúo exacto, lamentando que la bambolla y la ligereza, que tanto abundan en nuestros días, conviertan tan poderoso medio de civilización en inagotable fuente de extravíos.

Impúgname también el Sr. Borra lo que digo del vapor. Pero tampoco he hecho en ello otra cosa que señalar una verdad innegable. He reconocido que el vapor es un instrumento de civilización, pues que á su *ruidoso paso sacude su letargo el ocio inerte*; pero he agregado que también sirve como elemento destructor, pues lleva en sus entrañas *gritos de rabia y estertor de muerte*, es decir, la peste y la guerra. Y esto es tan cierto, que en el arte militar se conocen hoy, como poderosos medios de guerra, los *ferro-carriles estratégicos*. ¿ Cree el Sr. Borra que tengo yo la culpa de ello ? Por lo demás, no he tenido en cuenta para nada, al señalar ese hecho, si los buques de vela son ó no más poéticos que el vapor. Hubiera sido una puerilidad, y además, yo creo que el ferrocarril es muy poético.

No soy, pues, tan enemigo del siglo como se me supone. Se hace hincapié en las últimas estrofas del

Titán, y no se quiere reparar en las primeras. Hay allí una glorificación sincera de la ciencia, una enumeración de sus grandes descubrimientos, y un entusiasta aplauso al trabajo moderno.

Si por *ideal* se entiende las aspiraciones que todos tenemos en el mundo, estoy conforme con el señor Borra : cada cual puede tener el suyo. Pero si en términos filosóficos se trata de *idealismo*, por oposición á *materialismo* (y en este sentido hablé yo), entonces no hay término medio ni *distingos* : ó es uno idealista, ó no lo es.

En el primer caso se admite un mundo superior al nuestro, invisible, inmaterial ; en el segundo se reduce todo al mundo y á la vida presente, y se cree sólo en la transformación de la materia. Puede que el Sr. Borra se contente con transformarse en planta, en flor ó en arroyuelo, ó con esparcirse por la atmósfera en átomos impalpables : por mi parte, declaro que aspiro á una inmortalidad superior: personal y consciente.

Por lo demás, rechazo en el arte la fantasía pura y el enteco idealismo de los románticos. Creo que no hay arte legítimo fuera de la verdad, de la realidad viva y palpitante, y que lo ideal en el arte no es más que la depuración y sublimación de la realidad, que se opera al pasar ésta por la mente del poeta. En

este sentido, soy realista. La poesía es ***una potencia que tiene por raíz exacta la verdad.***

Antes de terminar quiero ofrecer al Sr. Borra el testimonio de mi sincero agradecimiento por los nobles y lisonjeros conceptos con que me favorece. Por su último artículo veo que nada, ó muy poco, nos separa en los serenos espacios del arte, y en consecuencia, me hago un honor en tender la mano á tan culto y distinguido adversario.

1883.



LETRAS AMERICANAS

Señor general don Bartolomé Mitre.

Señor general:

He leído en *La Nación* de ayer la amena carta de Vd. sobre literatura americana, y vivamente interesado, por mis gustos y como profesor de *literatura española é hispano-americana* en el Colegio Nacional, en el asunto que Vd. trata, me atrevo á dirigirme á Vd. para establecer ciertos antecedentes y someter algunas ligeras observaciones á su ilustrado criterio.

Desde luego, no cabe negarse á la verdad de su afirmación fundamental: es imposible escribir un

verdadero curso, ***independiente,*** de literatura americana, porque, como un todo homogéneo, armónico y completo, dicha literatura no existe. Tan cierto es esto, señor general, que en ninguna parte se ha establecido cátedra especial para tal curso, ni aun en el Uruguay, como Vd. parece suponerlo. El curso del Uruguay es, ó debe ser, exactamente el mismo de Buenos Aires y de todos los demás Colegios Nacionales de la República, pues todos tienen por origen el plan de estudios secundarios que acaba de ser reformado, dejando, sin embargo, subsistente el curso de *literatura española y de los estados hispano-americanos*, ó sea, de *literatura castellana.*

El íntimo y necesario enlace que la raza y la lengua establecen, y Vd. señala, entre la literatura española yla hispano-americana, no se ha olvidado, pues, en el plan de estudios á que me he referido, ni en el programa correspondiente, y sólo se ha querido que al estudio de la literatura castellana en España, siga y sirva de complemento el estudio de la literatura castellana en América, aunque sea esta todavía informe y fragmentaria. Después de haber navegado por las aguas caudalosas de la literatura española, nada más natural, á mi juicio, que complacerse en continuar deslizándose por los diversos brazos en que ellas se extienden y derraman, y en los cuales, no

obstante su menor cauce, se reflejan con brillante frescura otros campos y otros cielos.

Hay, pues, un vínculo fundamental: el idioma; y se observa en dicho curso, como Vd. señor, indica, un orden lógico y cronológico.

Menéndez y Pelayo, en su monografía *Horacio en España*, después de estudiar el desenvolvimiento del gusto horaciano en la Península, lo rastrea, uno por uno, en todos los Estados hispano-americanos, desde Méjico hasta la República Argentina. Lo estudia asimismo en las lenguas catalana, gallega y portuguesa, y creo que hace bien, pues el vínculo geográfico y climatológico, cuando va unido al de raza y de historia, y á una gran afinidad de idioma, llega á ser importante y fundamental en estas materias. Así los portugueses han llamado á Camoes *príncipe de los poetas españoles*. Esto justifica también el procedimiento de Amador de los Ríos, en su grande obra inconclusa, en cuanto á la literatura hispano-latina.

Pero aludiendo al gran escritor español antes citado, quería observar que si en España se preocupan de la suerte y rumbos de la literatura castellana en América, con mayor razón debemos hacerlo nosotros, y aun no vacilo en afirmar que no es concebible de otro modo el estudio en nuestros colegios de la literatura española.

Esto no quiere decir que desconozca yo las árduas dificultades que se ofrecen al que quiera escribir un curso completo, aunque elemental, de *literatura castellana*. El estado embrionario de esta literatura en América, la carencia de buenas colecciones, lo dispersas que se hallan en periódicos y revistas muchas producciones excelentes de ingenios americanos, la falta de comunicación entre las naciones de América, la rareza y extraordinaria carestía de los libros que en nuestro continente se publican, son otros tantos escollos que sólo una clara inteligencia y una voluntad perseverante pueden victoriosamente salvar.

Pasando ahora á considerar brevemente lo que la literatura americana en sí misma vale y significa, si bien no estoy muy distante del juicio que Vd., señor general, forma de ella en conjunto, no puedo menos de encontrarlo excesivamente severo en algunos puntos, ni sé resistir al deseo de presentar á Vd., con todo el respeto debido á su ilustradísimo criterio, algunas rápidas observaciones.

Dice Vd. que la literatura americana carece de algunos géneros importantes, como la epopeya y el drama. Es evidente; pero, en cuanto á la epopeya, creo que están destinadas á carecer de ella todas las literaturas que en nuestros tiempos se formen. La epopeya, en el verdadero sentido de la palabra, no es

de esta época, ni en Europa, donde el entusiasmo por la antigüedad dió origen, el Renacimiento, á algunas brillantes epopeyas de escuela, se da ya eficazmente este género. Si algún escritor, pretendiendo galvanizarlo, escribe algún poema de esta especie, la indiferencia pública pasa sobre él y lo aplasta. Usted sabe bien, general, que la epopeya pide una homogeneidad de elementos, una sencillez, una comunidad de sentimientos é ideas que no existen hoy en ningún país del mundo civilizado. La misma gigantesca tentativa de Goëthe, en su poema enciclopédico, probó, al par que la potencia de su genio, la imposibilidad de la empresa. La novela sustituye, pues, en los actuales tiempos, á la epopeya, aunque imperfectamente; pero V. observa con razón que tampoco se cultiva con buen éxito general la novela en la literatura hispano-americana. Reconozco el hecho, cuyas causas no hay ahora para qué estudiar; pero me apresuro á salvar, como excepción muy digna de tomarse en cuenta, la *María* de Isaacs, sobre cuyo mérito hay conciencia formada en toda América y en España.

En cuanto al drama, género indudablemente más difícil, es notorio que se halla hoy en mortal decadencia en todas las naciones de Europa. Su falta de desarrollo en América se debe, pues, en gran parte,

á causas más generales y profundas que las que surgen del estado naciente de nuestra literatura americana.

Pero si dirigimos la vista hacia las naciones europeas y sus respectivas literaturas, advertiremos que, con ser tan ricas y dignas de estudio, todavía faltan en casi todas (severamente hablando) algunos géneros importantes. Francia careció de alta lírica hasta Andrés Chénier, y carece hasta hoy de epopeya, si ya no es que quiera hacerse mérito de la obra mediocre de Voltaire. En Italia, la novela propiamente dicha ni ha tenido ni tiene brillo, y es conocida su esterilidad dramática, á pesar de Alfieri y de Goldoni. Inglaterra viene dando desde hace siglos tales pruebas de impotencia dramática, que sólo puede mirarse á Shakspeare como una excepción monstruosa entre los ingleses. Por lo que hace á la historia, considerada como género propiamente literario, es, quizá, el más difícil de todos, por los múltiples dotes que en sus cultivadores exige, de espíritu investigador y paciente, exacto y elevado criterio, viva imaginación y gusto artístico. Tan excepcional es ver reunidas esas diversas, y casi opuestas facultades en un solo hombre, que los historiadores, literariamente tales, son escasísimos en todas las literaturas modernas. Si en la antigüedad clásica abundaron más, débese á que

entonces, por las peculiares condiciones de la civilización que reflejaba, la historia era un género más puramente artístico.

Con todo esto, bien lejos estoy de parangonar esas maduras y robustas literaturas con la nuestra, indecisa y naciente; pero no por eso considero menos exactas y oportunas las anteriores reflexiones.

Mas dejando aparte esas rigorosas clasificaciones de géneros literarios, que no responden siempre á la realidad de las producciones modernas, en las cuales, merced á la índole compleja de nuestros tiempos, suelen hallarse aquéllos amigablemente confundidos, es para mí seguro que en América se han escrito, en lo que va de siglo, algunas narraciones y poemas, ya legendarios, ya descriptivos, de superior mérito, y que estarían muy bien en cualquiera literatura europea. El no poderse clasificar de epopeyas, dramas ó novelas propiamente dichas, no sería razón suficiente para condenarlos á inmerecida medianía. Así *Gonzalo de Oyón*, del colombiano Arboleda, que aunque incompleto, es magistral, y quizá el mejor poema narrativo que se ha escrito en nuestra América; así las *Tradiciones de Guatemala*, del poeta guatemalteco Batres y Montúfar, superiores, en opinión de autorizados críticos europeos y americanos, á los mejores cuentos joco-serios de Casti; así el incomparable poe-

ma lírico-descriptivo *El cultivo del maiz en Antioquia,* del colombiano Gutiérrez González, poeta original y *americanisimo;* así, por último, *La Cautiva* de nuestro Echeverría, en algunos trozos descriptivos, que pueden resistir, sin miedo de ser menospreciados, la más severa crítica.

Pero donde realmente se encuentra la riqueza de la literatura hispano-americana es, como Vd., general, no lo desconoce, en la poesía lírica, el más natural y espontáneo, el más rico de esencias y de aromas, y también el más propio y característico de nuestra época, entre todos los géneros poéticos. Y aquí permítame Vd., señor general, que vuelva á hallar excesivamente severo, por no decir duro é injusto, su criterio literario. En la poesía lírica americana, mucho, muchísimo es lo malo ó mediocre; pero lo bueno, lo excelente es ya también considerable. Reducir á Heredia y Olmedo los poetas de talla suficiente para salvar los límites *domésticos* y ser leídos con aplauso en América y Europa, es para mí inadmisible. Proviene, en mi sentir, su error, general, de tomar como base de criterio la encanecida *América Poética* de Gutiérrez, que ni contiene todo lo bueno que había en América cuando se publicó (y sí mucho malo), ni podía contener lo bueno que se ha producido después.

Para juzgar una literatura que sólo cuenta, como manifestación nacional y propia, unos ochenta años de existencia, no es posible prescindir de cuarenta. Dejando aquí de lado, deliberadamente, opiniones y gustos puramente personales, que, en el punto que ahora toco, nos meterían en un callejón sin salida, es innegable que Bello goza de una reputación envidiable como poeta, tanto en América como en España. Su *Silva á la agricultura de la zona tórrida*, de superior mérito descriptivo y de una dicción poética perfectísima, insuperable, es hasta popular en América, y ha recibido los más altos elogios de escritores americanos, como el excelente humanista Miguel Antonio Caro, y de literatos españoles tan competentes y de índole y gustos tan diversos como Castelar *(Discurso de recepción en la Academia Española)*, Cañete *(Poetas hispano-americanos)* y Menéndez y Pelayo *(Horacio en España)*. No ha sido menos afortunada su magistral imitación de Víctor Hugo, *La oración por todos*. Bello, por lo demás, es un espíritu literario tan vasto, luminoso y profundo, que da tono á la literatura americana, de la cual es patriarca por sus obras y por su influencia.

Méjico, cuyo importante movimiento literario ha llamado la atención en España y ha sido ligeramente esudiado por Revilla, cuenta también tres poetas emi-

nentes: Pesado, soberbio en sus poesías religiosas; Carpio, de gran fuerza y riqueza descriptiva, y Guillermo Prieto, el más nacional de todos, original, fecundo y poderoso, aunque desigual y desordenado. En Colombia, que posee, aun sobre Méjico, la más rica y brillante literatura hispano-americana, pueden presentarse una media docena de poetas líricos de fuerza, llenos de originalidad y nervio. Así el ya citado Gutiérrez González, uno de los más ilustres y populares poetas americanos; José Eusebio Caro, tremendo azotador de los tiranos de su patria; Arboleda, Rafael Pombo, celebradísimo en América y España, autor de un espléndido canto *Al Niágara*, digno de competir con el de Heredia, aunque de índole muy diferente; y por último, Diego Fallon, de quien Cané nos habla con tanto entusiasmo en su libro *En viaje*, transcribiendo íntegra su magnífica poesía *La Luna*. Ha escrito asimismo *La palma del desierto*, superior todavía á la citada, y grandemente aplaudida por la crítica más severa. Fallon se distingue por una originalidad admirablemente bien equilibrada. En el Ecuador, Numa Pompilio Llona, muy conocido en distintos países de Europa, sucede dignamente á Olmedo; y en nuestra república, Echeverría y Mármol gozan de fama americana y europea. Bello apellida á Mármol *gran poeta*, y Menéndez Pelayo le

cuenta entre los ilustres poetas americanos. No menciono otros varios líricos muy distinguidos y conocidos en todas partes, como Zenea, Placido, Milanés, Palma y Mendive, en Cuba; Acuña, Flores, Peza, Sierra, Altamirano y Riva Palacio, en Méjico; Camacho, Baralt y José A. Calcaño, en Venezuela; y Miguel Antonio Caro (que se ha elevado á grande altura en su oda *La estatua del libertador)*, en Colombia; porque sólo he querido llenar la lista de los poetas de primera línea, que deben figurar y figuran, aunque por distintos conceptos, al lado de Heredia y Olmedo. Por lo demás, es claro que ningún lírico americano ha alcanzado á la opulencia poética de un Byron ó de un Leopardi; pero no es esto necesario para que sea útil é interesante su estudio.

Escritos en prosa, de amena literatura, hay muchos buenos en América, esparcidos en revistas y periódicos, motivo por el cual es difícil hacer de ellos un recuento en forma. Las impresiones son caras en nuestro continente, el público lector escaso, y así autores ilustres y fecundos, como Rafael Pombo, se pasan la vida sin dar á luz un solo libro.

Natural y explicable es, por cierto, que aun los más grandes escritores hispano-americanos sean, fuera de España, poco ó nada conocidos en Europa. Si este hecho prueba algo contra Gutiérrez González ó Fallon,

lo prueba igualmente contra Olmedo y Heredia, aun prescindiendo de la ventaja que éstos llevan por más antiguos. Pero, en verdad, no prueba nada contra ninguno de ellos. Los autores pertenecientes á países de poca influencia y poder en el mundo, sufren una especie de *capitis diminutio*, entre otras razones, porque la pérdida ó falta de influencia política se traducen inmediatamente por olvido ó menosprecio de la lengua en que esas naciones hablan y escriben. Así en tiempos de la grandeza de España, las más ruines comedias españolas se traducían, imitaban y representaban por toda Europa, y hoy Sardou, ó cualquier otro autorcejo francés, es más famoso y leído que el español Tamayo, incontestablemente superior á cuanto dramaturgo ha nacido en Francia en lo que llevamos de siglo. Un buen día, un amigo de Miguel Cané envía á éste un ejemplar de *Sotileza*, de Pereda. Cané lo lee, quizá sin haber oído nombrar á ese autor, y se queda azorado al saber que hoy, en España, se escriben cosas como esas, que él conceptúa *dignas de Shakspeare*. Y Cané, que conoce al dedillo hasta los autores de cuarto orden de la literatura francesa, no puede menos, en su asombro, de prometer á Pereda un abrazo mudo, fuerte y largo para cuando le encuentre á mano. Supongo que ya se lo habrá dado. Con mayor motivo, pues, ignoran en Europa lo que

se escribe en las antiguas colonias españolas, que tan poco edificante espectáculo han ofrecido al mundo, desde su independencia acá, y de una de las cuales, la nuestra, dice Bouillet. en su *Diccionario*, que tiene cerca de dos millones de habitantes, *en su mayor parte indios.*

Lo que en mi concepto mantiene y mantendrá aún por mucho tiempo en estado embrionario la literatura hispano-americana, es, como ya Vd. lo hace notar en su carta, la falta de una *filosofía*, esto es, de un pensamiento tradicional, propio y seguro, que informe y sirva de base, dándoles homogeneidad y jugo propio, á las creaciones artísticas. La filosofía, *superpuesta* á la poesía, y en cuanto engendra la llamada *poesía filosófica*, es un elemento perjudicial y funesto al arte, que en sí mismo tiene su fin trascendente; pero como base y cimiento del espíritu de un pueblo, al cual nutre y da fuerzas para elevarse de la raíz exacta de la verdad á la suprema potencia de la inspiración poética, la filosofía es de todo punto necesaria. Hasta ahora, empero, nada más vago é inseguro, nada menos original y castizo que el pensamiento hispano-americano. Estamos, sin timón ni lastre, á merced de los más encontrados vientos de doctrina que soplan del continente europeo.

Pero, en suma, mi persuasión es que si para hacer

un guiso de gallina se necesita un gallina (1), nada estorba que, rindiendo homenaje á nuesto buen apetito, sin esperar que lo empollen, nos merendemos el huevo.

Quedo de V. antento y S. S. Q. S. M. B.

CALIXTO OYUELA.

Enero 22 de 1888

(1) Se alude aquí á una expresión empleada por el general Mitre en el escrito que dió motivo á esta carta.



ESPANA Y ECHEGARAY

I

Hace días que con las iniciales P. G. vienen publicándose en un diario de la tarde algunos artículos críticos, á propósito del *Mar sin orillas*, de Echegaray. Como, á mi juicio, tanto las observaciones de crítica general, como las que se refieren á España y su actual cultura literaria, que dichos artículos contienen, son en gran parte erróneas y confusas, quiero oponer á ellas algunas consideraciones.

No seré yo quien niegue que la crítica moderna es muy superior á la antigua. Lo he dicho y repetido muchas veces, cuando lo he juzgado oportuno. Pero los motivos que tengo para estimarla tanto, si no son

opuestos, son por lo menos diversos de los que el señor P. G. expone en sus artículos. La crítica del siglo pasado se había forjado una idea estrecha, antojadiza y convencional de la belleza, y todo cuanto escapara á esa idea y á las reglas y preceptos de Aristóteles y Horacio, unas veces supuestos, otras mal interpretados, y casi siempre mal aplicados, como que no se tomaba en cuenta la diferencia de épocas, era irremediablemente condenado. Hoy, un estudio más profundo de las distintas civilizaciones, el aniquilamiento, debido á la explosión romántica, de tanto vano y frívolo precepto, y la nueva ciencia que con el nombre de *Estética* se cultiva, han establecido un criterio más amplio y seguro, y se ha comprendido que aun faltando á esos preceptos de ejecución externa á que se atribuía tan desmesurada importancia, pueden realizarse obras de arte extraordinariamente hermosas. Hoy la crítica se apoya en sanas y elevadas consideraciones artísticas y filosóficas, y deja de lado retóricas cortapisas. Hé ahí su superioridad.

Pero como todo tiene su defecto en este mundo, la crítica moderna, huyendo de lo nimio particular, é influída excesivamente por el espíritu prosaico y científico de la época, da con frecuencia en vagas generalidades históricas y filosóficas, que la desvían

de su primordial objeto: la apreciación de la belleza.

Y bien, ese defecto de la crítica contemporánea, es el que el señor P. G. ensalza en teoría y extrema todavía en la práctica, presentándolo como su mejor timbre y corona.

Comprendo muy bien que el espíritu materialista desdeñe el arte y estime sus producciones como hijas de cerebros enfermizos; pero no comprendo que se le acepte como tal, y se le rinda homenaje, para meterlo luego por fuerza en el campo materialista y sujetarlo á clasificaciones de historia natural. Lo primero es desatinado, pero franco y descubierto; lo segundo es mañoso y absurdo.

Nada más espontáneo, entre todas las producciones del espíritu, que la producción artística. Nada puede rebelarse con mayor brío hasta contra el espíritu mismo de la época en que se produce. El elemento espontáneo, acerca del cual pasa como sobre ascuas el señor P. G., tiene tal fuerza, que basta muchas veces para dar cuenta de esas *inducciones inatacables* debidas á los elementos de tiempo y lugar, muy importantes, sin duda, cuando se los mantiene en la esfera subordinada que les corresponde. Tan equivocado es el procedimiento, que el señor P. G. proclama como el único legítimo y fecundo, como el del que, tomando en la mano una luz para examinar el valor de una

joya, se olvidara del objeto que le llevaba, quedándose embebido en la contemplación de la luz.

Al terminar este punto, no puedo menos de transcribir lo que sobre él dice Gustavo Flaubert en una de sus cartas á Jorge Sand, no hace mucho publicadas (*Nouvelle Revue*, 1° de Enero de 1884): "*Du temps de la Haye on était grammairien, du temps de Saint-Beuve et de Taine on est historien. Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste? Où connaissez-vous un critique qui s'inquiete de l'œuvre en soi d'une façon intense? On analyse très finement le milieu ou elle s'est produite et les causes qui l'ont amenée; mais la poétique insciente? D'où elle resulte? La composition, son style? Jamais*".

El distinguido crítico italiano Enrique Panzachi, comentando estas justísimas apreciaciones de Flaubert, añade: "*Il Flaubert parla della Francia, ma,* mutatis nominibus, *la gran lacuna della nostra critica storica e filosofica e dipinta nelle sue parole*".

Sí; el espíritu científico y filosófico de la crítica contemporánea olvida casi siempre que desde el punto de vista artístico, que es el primordial, lo que importa es tasar y poner de relieve el valor estético, la suma de belleza que alcanza una obra determinada, dentro del ideal de belleza reinante en el mundo

civilizado. El estudio del *medio ambiente* es para ello una poderosa ayuda, pero no es más que un medio para llegar á dicha tasación y estimación de la obra: el fin es penetrar en sus más secretos organismos con seguro espíritu artístico; es examinarla, desenvolverla y juzgarla *en sí.*

Del olvido de estas sanas nociones, así como de algunas confusiones que le son completamente personales, proviene la mayor parte de los errores en que incurre el señor P. G. En el *Mar sin orillas*, de Echegaray, ha querido ver un resultado fatal del actual *medio* español, y extraviado por este prejuicio, ha acomodado los hechos á su sistema y no ha visto que Echegaray y su *Mar sin orillas* (obra mala, en esto estamos conformes), lejos de ser resultantes fatales de la índole de la moderna sociedad española, es una verdadera y singular excepción, producida por ese elemento expontáneo sobre el cual pasa el señor P. G. como un relámpago. Una verificación minuciosa de los hechos presentados como indudables por el señor P. G., y un somero examen del camino recorrido y de las influencias sufridas por España, desde fines del siglo anterior, probarán ampliamente mis afirmaciones.

II

El señor P. G. se ha encontrado delante de este hecho: Echegaray es á la vez hombre de ciencia y de letras, ingeniero y poeta dramático; y ha deducido que la culpa la tiene España; que ello es debido al estado *estacionario* de la cultura española y sirve de comprobante á dicho estado. Hé ahí el primer error, ocasionado por la exageración de la crítica histórica y sus perjuicios. Si la cultura científica de España es inferior todavía á la de otras naciones europeas (lo que no puede negarse), no es en manera alguna debido á la falta de *especialistas*. En España los hay como en todas las demás partes de Europa, en la ciencia y en el arte. Además de los que el mismo señor P. G. cita, pueden mencionarse muchísimos otros, que no por ser menos famosos que Pasteur y Spencer, dejan de ser especialistas. Son especialistas en las enfermedades mentales, el doctor don Juan Giné y Portagas, y el doctor Ezquerdo; en las del sistema nervioso, José Crous; en las enfermedades de los niños, Benavente; como oculistas son distinguidísimos Cervera, Caralt y Toro; como opera-

dor goza, entre otros, de gran fama Federico Rubio; en anatomía sobresale José de Letamendi; en los partos Juan Bull; dedícanse exclusivamente al derecho criminal Gamaro, Caso, Escosura, Cabot, etc.; al mercantil Durán y Bas; al civil Andreu y Grau; como analista químico Rioz y Pedraja; como botánicos Barna, Sánchez, etc.; como geólogo, Vilanova; como metafísico Nicolás Salmerón, inteligencia de primer orden; Campoamor, Núñez de Arce y Querol cultivan especialmente la poesía lírica, pues sólo como aficionado ha hecho ligeras excursiones á la filosofía el primero y á la poesía dramática el segundo; Pérez Galdós no hace otra cosa que escribir novelas, así como Pereda y Alarcón; Tamayo sólo es poeta dramático... y basta, porque la lista no tendría fin. ¿Dónde está, pues, la falta de *especialización?*

Y ya que he escrito este prolijo vocablo, añadiré de paso que el hecho de que no exista en el vocabulario castellano, no prueba, como pretende el señor P. G., que en España no se conozca la cosa. Desde que existe *especialidad*, y, aunque no se halle en la última edición del Diccionario de la Academia (año 69) la voz *especialista,* es ella ya de uso común entre toda clase de gente, es porque la cosa se conoce. Si la deducción del señor P. G. fuera lógica, lo serían también las siguientes; en español no existe la palabra

independización, luego España no es una nación independiente; en español no existe la palabra *nacionalización*, luego España no constituye una nacionalidad; en francés no existe el substantivo *escarmiento*, ni el enérgico verbo *escarmentar*, luego en Francia no existe la idea á que responden, etc. He ahí adonde nos llevaría la lógica del señor P. G. Pero no hay tal: en el castellano no han entrado esas palabras quizá porque á la índole de este idioma repugnan las que más parecen propias para ejercicio de tartamudos, como *especialización, independización* (que nos obligan á cerrar los ojos), que para quien tiene la lengua bastante suelta para no necesitar de semejante disciplina. De ahí que se prefiera un giro de dos ó tres palabras cuando se quieren expresar las ideas correspondientes á ellas. Del mismo modo, la llaneza y soltura del castellano rechaza esas volteretas de, *fué por esto que sucedió tal cosa*, *fué allí que murió fulano*, como, imitando groseramente al francés, escriben muchos entre nosotros; y dice sencillamente: *entonces sucedió tal cosa, allí murió fulano;* y si quiere dar mayor énfasis, usa el giro valiéndose del adverbio que corresponda. El castellano es sencillo, fácil y abierto, así en sus vocablos como en sus giros.

Cuando esa no fuera la causa de no existir en el Diccionario de la Academia las voces *especializar,*

especialización, nada habría que extrañar, pues en el mejor y último Diccionario de la lengua francesa, el de Littré, publicado años después del último de la Academia Española, sólo se hallan tales palabras como otros tantos *neologismos*, con su cruz correspondiente; y aun es de advertir que el verbo *specialiser*, de donde deriva el sustantivo *specialisation*, no está en el sentido de profundizar especialmente un ramo determinado, darle preferencia, sino *sólo* en el muy diverso de *señalar*, de *indicar* una cosa con particularidad. Véase la prueba.

SPÉCIALISER (spe-si-a-li-zé) v. a. *Néologisme. Indiquer d'une manière spéciale.* (Littré, *Dictionnaire de la langue française).*

Aun dejando de lado esta diferencia de significación, ya ve el señor P. G. que si al decir en castellano *especialización*, se ve forzado á cometer neologismo, también lo comete al decir en francés (¡ en francés !) *specialisation*, *specialiste*, *specialiser*. El no hallarse estas palabras en el Diccionario castellano, ni aun con la nota de neologismo, vaya en cambio de los años de anterioridad que dicho Diccionario cuenta (1).

(1) A la hora que estos artículos se reimprimen, existe ya la duodécima edición del Diccionario de la Academia. En ella se encuentra la palabra *especialista*, correctamente definida.

¿Será menester concluír, imitando al señor P. G., que en Francia tampoco conocen la *cosa*, ó que apenas están comenzando á columbrarla? Si aceptáramos la lógica del señor. P. G., no habría otro remedio.

Por otra parte, es absolutamente inaceptable que la especialidad quiera aplicarse con el mismo rigor á la ciencia que al arte. En la primera se adelanta casi exclusivamente á fuerza de estudio é investigación paciente, y no es mucho que cada ramo requiera un estudio profundo y especialísimo; pero en el arte no sucede lo mismo. Es hijo de las facultades creadoras del espíritu, y todo lo que la ciencia tiene de analítica, tiene él de sintético; para desenvolver estas facultades no se requieren grandes estudios, sino principalmente la observación de la naturaleza en lo que tiene de más poético é interesante, cierta práctica, y el estudio de los grandes modelos, que no son muchos.

Así, dado que un mismo hombre esté dotado de facultades correspondientes á diversos géneros literarios, los mismos estudios que le sirven para el uno, sírvenle para el otro, con corta diferencia en cuanto á la amplitud y dirección de ellos. La práctica, además, confirma plena é irrefutablemente esta teoría con ejemplos infinitos, antiguos, modernos y contemporáneos, de todos los países civilizados, y demuestra que son imaginarios aquellos celos de las musas de que

el señor P. G. nos habla. Tomemos algunos á la ventura.

Goethe fué á la vez lírico y épico eminente. Cultivó con espléndido brillo el poema filosófico-enciclopédico en *Fausto*, y quizás con mayor el poema idílico en su incomparable *Herman y Dorotea*. Fué poeta dramático, autor de una obra maestra de restauración helénica : *Ifigenia*. Fué, además, novelista, crítico y hasta botánico distinguido. Lessing fué autor dramático, insigne crítico y fabulista excelente. Schiller fue historiador, estético, poeta lírico y dramático de primer orden.

Si en la dramática compuso el *Guillermo Tell*, modelo del género, en la lírica dejó el *Canto de la campana*, una de las más espléndidas poesías que haya producido jamás el espíritu humano. No hemos tenido noticia de que, con tal motivo, las musas se tirasen de las greñas ; por lo contrario, en vez de *castigar al presumido*, se complacieron en ceñir cada una su corona á la noble frente del poeta. Macaulay, crítico soberano, fué á la vez historiador excelente, y aun escribió poesías de mérito, entre las cuales son magníficas su fragmento *The Armada*, y sus *The Lays of ancient Rome;* Swinburn, el más grande de los poetas ingleses contemporáneos, es lírico y dramático de fuerza, pues tan sobresalientes son sus *Songs before*

sunrise y sus *Ballads*, como su *Atalanta in Calydon*. Es, además, crítico notable, como lo prueban sus estudios sobre Shakspeare. En Francia, basta recordar que el autor de *Les langues semitiques* es el mismo de la *Vie de Jesus* y de *Marc Aurèle*, y aun de algunas obras filosófico-dramáticas. Carducci es crítico y poeta, sin que sea posible decir en qué ramo raya á mayor altura.

¿ Á qué proseguir ? ¿ No basta lo expuesto para demostrar lo insostenible de la teoría del señor P. G. ? Si tal ha sido y continúa siendo en el arte el proceder de los más eminentes ingenios de Alemania, Inglaterra, Francia é Italia, sin que hayan dejado por ello de alcanzar la cumbre de la gloria literaria, ¿ por qué exigir otra cosa de España, y atribuír su inferioridad (supuesto que la haya en el arte hoy día) á lo que no ha impedido la superioridad de aquéllas ? ¿ Cómo aceptar, en presencia de lo expuesto, que un pintor sólo ha de serlo de retratos, ó de paisajes, ó de tema histórico ? ¿ No es esto una exageración violentísima y parcial ?

Pero se dirá que Echegaray no cultiva diversos géneros literarios, sino la ciencia y el arte. Es indudable; pero el mismo hecho, aducido por el señor P. G., de que los españoles le ensalcen como á un hombre extraordinario, prueba evidentemente que Echegaray

es la excepción y no la regla. Si eso fuera en España lo común y corriente, como piensa el señor P. G., el caso pasaría inadvertido, ó poco menos, é iría á confundirse con sus iguales.

Hé ahí las consecuencias de la crítica histórica, y de su mal manejo. Todas las exageraciones se dan la mano. El señor P. G., por querer ser modernísimo y avanzado, ha retrocedido hasta aquellos tiempos de especulación pura, en que, en vez de estudiarse los hechos para deducir un sistema, se inventaba un sistema para acomodar luego á él los hechos. Este procedimiento ha sido sepultado para siempre, y á ello se deben los progresos científicos de nuestra edad. El señor P. G. lo ha resucitado, y para aplicar su sistema de *critica histórica* á Echegaray y á *Mar sin orillas,* ha forzado los hechos, confundido las teorías, y ha visto un efecto de la civilización española contemporánea en lo que debió ver, y en lo que sólo es posible ver, una perfecta excepción. Veamos ahora si en las demás fases de su crítica le ha sucedido eso mismo.

III

Antes de hablarnos del drama español en particular, expone el Señor P. G. sus ideas sobre el drama en general, afirmando que el drama histórico pertenece á un género falso. Para ello se ve obligado á envolver en su censura, como él mismo lo reconoce, á muchas de las más altas glorias literarias de diversas épocas y naciones. Pero esto no es más que una nueva y gran confusión en que el Señor P. G. incurre. Los dramas históricos pueden y deben dividirse en dos grandes grupos, que conviene deslindar cuidadosamente, distinguiéndolos, á la vez del drama legendario. Los que sólo tienen por objeto aprovechar la belleza artística que brinda un acontecimiento histórico, una gran lucha, que interesa y trasciende, por lo humano y universal de los sentimientos que la engendraron, á las más diversas épocas y naciones, forman el primero y más grande, cultivado por los mejores ingenios, Shakspeare, Calderón Racine, etc. Los que se proponen especialmente reconstruír una época lejana, previo estudio, paciente y detenidísimo de su total civilización, constituyen el segundo, cuyo

origen histórico es moderno, como que sólo arranca de principios de este siglo, siendo Walter Scott, en la novela, quien le dió impulso. Á este grupo pertenece el *Milagro en Egipto*, de Echegaray, y sólo á él y á sus análogos son aplicables las apreciaciones del señor P. G. En los primeros, lo interesante no es el hecho histórico en sí mismo, sino la encarnación, en un personaje ó suceso conocidos, de una pasión humana, universal, constante. Así en Macbeth, lo interesante es el asombroso estudio de una ambición criminal, y si Shakspeare la encarnó en un personaje histórico, fué porque su feliz instinto le hizo comprender que ello añadía interés á la obra. Con efecto, más conmueve al espectador la idea de que lo que está viendo ha sucedido en realidad, aunque en otra época, que el saber que es una mera invención del poeta. La ambición, el patriotismo, la heroicidad, encarnados en grandes y conocidos personajes históricos, hieren más vivamente la imaginación, adquieren mayor grandeza y energía, y ofrecen un ejemplo más elocuente. Además, estos dramas toman casi siempre por asunto hechos y personajes que pertenecen á la misma civilización del pueblo para el cual se escriben. No es lo mismo para un español ver en escena á Guzmán el Bueno ó á Pelayo, que á Semiramis ó á Sesostris. Cuando se ponen en escena asuntos de una civilización

extraña, suelen los autores de esta clase curarse muy poco del color local, porque van en pos de la *verdad moral*, no de la *verdad* histórica.

Dedúcese de lo expuesto, que los dramas históricos, que pertenecen al primer grupo, constituyen un género perfectamente legítimo y *vivo*, como que son hijos de sentimientos encendidos, de ideas universales, de las cuales participa el que escribe al encarnar dichos sentimientos é ideas en personajes históricos, á fin de comunicarles mayor grandeza y eficacia. No necesita el autor ser ignorante para que las creaciones de este género tengan el sello de lo espontáneo y vivo. Si Shakspeare lo era (aunque no tanto como el señor P. G. imagina), no lo eran de ningún modo los autores de *La vida es sueño*, *Fedra*, etc., cuyas obras no es posible clasificar de arqueológicas, pues pertenecen al primer grupo de que he hablado.

Por lo demás, el drama histórico, así entendido (que no ha de confundirse con el *drama histórico propiamente dicho),* ha sido preferentemente cultivado por los más grandes dramaturgos de todas las épocas y países. La tragedia griega y la francesa no fueron sino históricas y mitológicas. La gran mayoría de los dramas de Shakspeare, muchos de Calderón, Gœthe, Alfieri, etc., pertenecen á este número. ¿ Por

qué? Porque este género presenta una tela más grande, campo y perspectiva más vastos en qué desplegar el vuelo de la fantasía, y la fantasía siempre es grande y voladora en los poetas próceres y en los pueblos meridionales y creadores. En Francia este drama no ha tenido suerte, fuera de las tragedias pseudo-clásicas artificiales á causa del pseudo-clasicismo en que están inspiradas. Su mayor ingenio es un autor cómico. ¿Por qué? Porque la imaginación francesa dista mucho de ser rica y esplendorosa: porque las dotes que le han tocado en suerte son el buen gusto, la delicadeza, el arte (que á menudo raya en artificio), la finura; pero de ningún modo la intensidad y el gran vuelo poético; porque Francia, en una palabra, no es, absolutamente, en cuanto al arte y la literatura, una nación creadora. Así, mientras en España nace con el *Quijote* la novela moderna; con Lope (conjuntamente con Shakspeare) el drama moderno; con el *Romancero del cid*, como lo reconocen. Hégel, la mejor epopeya natural y espontánea de los tiempos modernos, y con el Romancero general un monumento único en las literaturas europeas: ¿qué género ha creado Francia? ¿Á cuál ha dado nuevo rumbo? La comedias que en su gloria, ya florecía admirablemente en Tirso, Alarcón y Moreto, los cuales presentan en *El Desdén con el Desdén, La verdad*

sospechosa y *Marta la piadosa* caracteres más verdaderos, humanos é individuales que el teatro de Molière. El movimiento romántico, que tan poderosamente repercutió en Francia, *repercutió*, y está dicho todo: nació en Alemania. Hé ahí la razón por qué en Francia no se ha cultivado con buen éxito el drama á que me refiero. Y aun es de advertir que el único gran poeta francés de imaginación rica y esplendorosa, y verdaderamente española (hasta en sus extravíos), Victor Hugo, no ha escrito sino dramas históricos. *Ruy Blas*, *Cronwel*, *Torquemada*, *Hernani*, *Le roi s'amuse*, etc., lo cual comprueba plenamente mi tesis.

IV

Particularizándose con España, cree ver el señor P. G. en el ensimismamiento patriótico español, en la rigidez de su espíritu nacional, forjado en la fragua de guerras seculares é incesantes, la explicación de que en el siglo actual la gran mayoría de las producciones dramáticas españolas de mérito sean histórico-nacionales. Voy á demostrar palpablemente que el primer hecho afirmado, la rigidez é intran-

sigencia española es exageradísimo, y que el segundo, la gran mayoría de dichos dramas, es absolutamente falso.

No hablaré de la civilización española de siglos anteriores, porque sería asunto muy largo. Me bastará un rápido análisis del presente, arrancando de las postrimerías del pasado.

España, como otras naciones, y aun más que ellas, ha venido sintiendo honda y eficazmente diversas influencias extranjeras durante todo el siglo. Á fines del pasado, la influencia francesa, iniciada con la anterior introducción de la dinastía borbónica, se hizo sentir profundamente en las letras y en las costumbres. La literatura española no fué más que un remedo de la francesa; esto es sabido de todo el mundo. "Todo concurría, dice Quintana, á este efecto inevitable: nuestra corte en algún modo francesa; el gobierno siguiendo las máximas y el tenor observados en aquella nación, los conocimientos científicos, las artes útiles, los grandes establecimientos de civilización, los institutos literarios, todo se traía, todo se imitaba de allí; de allí el gusto en las modas, de allí el lujo en las casas, de allí el refinamiento en los banquetes: comíamos, vestíamos, bailábamos, pensábamos á la francesa". Tan cierto es esto, que Ramón de la Cruz, para componer sus sai-

netes con algo que no fuera francés, se vió obligado á descender á las últimas capas sociales de su nación. Esta influencia continuó en este siglo, y á mediados de él, España volvió á sentir nuevas influencias extranjeras con la entrada triunfal del romanticismo, traído de Francia por el duque de Rivas y Zorrilla, de Inglaterra por Espronceda. Más tarde pasó la corriente germánica pura por las letras españolas, dejando honda huella con Mora, Selgas, Sanz y Bécquer.

Pero si esto ha sucedido en literatura, no es menos notable la influencia extranjera en materia filosófica. Los diversos sistemas filosóficos alemanes han sido estudiados y propagados con ardor por españoles eminentes. Estos sistemas han dejado huellas profundas en España. Entre los hegelianos más distinguidos figura Canalejas. El *armonismo* krausista tuvo un jefe prestigioso, Sanz del Río, que cuenta entre sus numerosos discípulos nada menos que á D. Nicolás Salmerón. El furor por la filosofía alemana llegó á tal punto, que no se contentaron sus propagadores con las ideas, sino que trataron hasta de germanizar el castellano, introduciendo una jerga cuyo embolismo se vió obligado Valera á combatir en su discurso de recepción en la Academia Española. Últimamente el krausismo ha sido herido de muerte en España por

Menéndez y Pelayo, en su *Historia de los Heterodoxos españoles.* Sin embargo, hoy mismo se cultiva allí con brío la filosofía alemana, sin que esto quiera decir que España deba felicitarse por ello.

En presencia de estos hechos diversos y numerosos, y otros que callo por no extenderme demasiado, yo pregunto: ¿Dónde está esa rigidez española, ese ensimismamiento nacional, esa oposición tenaz al *modernismo,* esa *traba intelectual que le impide transformarse y adaptarse al molde moderno?* Es el caso de repetir con Bello, á los que se han juramentado para no hablar de España sino por medio de lugares comunes, que se repiten nada más que porque hubo uno que los dijo primero:

¡Oh siglo de los siglos, cuál machacas
En tu almirez decrépitas ideas!

De esta errada idea de la civilización española contemporánea, deduce el señor P. G. las condiciones de los dramas que han de agradar á los españoles, y para apoyar su teoría con ejemplos prácticos, acomoda, como siempre, los hechos á su preconcebido sistema, falseándolos hasta lo increíble. Dice, pues, que el teatro moderno español es, casi en su totalidad, una escuela de patriotismo, pues

entre las obras dramáticas de mérito, la gran mayoría son histórico-nacionales. No hay verdad en tales afirmaciones.

Observo, en primer lugar, que ni *Don Juan Tenorio*, ni *El Trovador*, enumerados entre los dramas históricos por el señor P. G., pertenecen á semejante género. Ambos se basan en leyendas fantásticas y poéticas que nada tienen que ver con acontecimientos ni personajes históricos. En cuanto á *Don Álvaro*, ni es drama histórico ni legendario. Su asunto es una pura ficción, que el autor coloca en tiempo de Carlos V, sin más objeto que procurarse, á usanza romántica, un vasto campo y una época caballeresca en que desplegar su regia fantasía. Su objeto directo es la pintura *moral* de los castigos providenciales. ¿Qué tiene que ver esto con el *drama histórico?* Tal nombre sólo conviene á los que tienen por objeto pintar una época ó suceso históricos, ó célebres personajes históricos (*Guillermo Tell*, *Guzmán el Bueno*, etc.).

En segundo lugar (y esto es más grave) el señor P. G. ha dejado fuera de cuenta á *Edipo*, de Martínez de la Rosa, todo el teatro de Moratín, el de Bretón de los Herreros, las tres obras maestras de Ayala algo de lo mejor que se ha escrito en este mundo), *Los Amantes de Teruel*, de Hartzenbusch (que es legen-

dario y pertenece, en todo caso, al primer grupo), *Virginia* (de asunto no nacional, como *Edipo*), *La bola de nieve* y *Un Drama nuevo,* entre otras, del gran Tamayo, todo el teatro de Narciso Serra y de Rodríguez Rubí, excepto *Isabel*, las obras de Sellés, uno de los autores más aplaudidos de la España actual, *El Gran Galeoto*, *Ó locura ó santidad*, *Un milagro en Egipto* (histórico, pero no nacional) y otras obras de Echegaray, que no cabe poner como ejemplos de la afición española á los dramas históricos.

Francamente, todo esto es demasiado para borrarlo de una plumada, y tanto más extraño, cuanto el mismo señor P. G., en uno de sus últimos artículos, nos dice que conoce y aprecia alguno de los autores que dejo enumerados. (¡ contradicción singular !). Quiero creer que así sea, y que ame á España como afirma; pero la verdad es que no se le conoce. Se conocen las obras y los autores, no para citarlos al aire, sino para tomarlos en cuenta cuando es necesario, haciéndolos entrar como factores en el movimiento de la civilización y del país á que pertenecen. Pero dejar los más y hacer valer los menos, en igualdad de mérito, no se concibe.

Afirmo, pues, en vista de los hechos aducidos, que si los dramas histórico-nacionales, dignos de tomarse

en cuenta en la literatura dramática española de este siglo, están en mayoría, lo están solamente con respecto á los dramas históricos en general, lo cual no prueba otra cosa que el acierto é instinto feliz de los dramaturgos españoles cuando escriben dramas históricos. En efecto, el drama histórico más legítimo, es el nacional. Sólo en él cabe la inspiración, el calor, la vida de que debe estar impregnada toda verdadera poesía; sólo él puede ser popular, sólo él puede escapar á los inconvenientes del arte arqueológico expuestos por el mismo señor P. G.

Deduce también el señor P. G. de la civilización española contemporánea imaginada por él, otros hechos no menos falsos: la hinchazón del lenguaje, el *remedo* del siglo de oro, la *forma enfática y conceptuosa*, etc. Todos estos podrán ser y son vicios de las medianías españolas, pero de ningún modo de los que en España logran mayores aplausos, de los ingenios distinguidos, únicos representantes legítimos de la nación á que pertenecen. Ahora bien, entre éstos, difícil será citar uno que incurra en tan feos vicios, condenados hasta la saciedad en la misma España. Ni Tamayo, ni Valera, ni Pereda, ni Galdós, ni Núñez de Arce, ni Campoamor, ni Castelar, ni Cánovas, ni Menéndez y Pelayo, ni Alarcón, ni Pardo Bazán, ni Palacio Valdés, ni Alas, ni otros como ellos, son

reos de los delitos indicados. Estudian, sí, como Valera, los clásicos, sin perjuicio de ser modernísimos, y sólo con el justo deseo de depurar el castellano del deletéreo tinte francés que lo vició en el siglo pasado, y de darle la amplitud antigua y el sabor y colorido castizo y propio de la nación española, en la medida de lo racional y posible dentro de la civilización moderna. Esto pretenden y esto están logrando en gran parte, sin dejar de ser modernos y originales. En cuanto á los discursos pronunciados en las Cortes y alabados en los periódicos por la belleza de su forma, no veo nada de particular, y sí sólo una consecuencia del amor de los españoles á la belleza de la forma, es decir, al arte, amor que hace de España una nación menos materialista y utilitaria que las demás de Europa, y de la tribuna española, como De Amicis lo reconoce, la primera del mundo.

V

Tócame ya hablar de la crítica del señor P. G. en lo que se refiere especialmente al *Mar sin orillas*. No es mi ánimo defenderlo como producción dramática,

pues ya he dicho que me parece malo, y lo repito. Pero lo curioso del caso es que, pudiendo hacérsele cargos tan graves é ilevantables, el señor P. G. no acierta casi sino á formularlos injustos á su respecto.

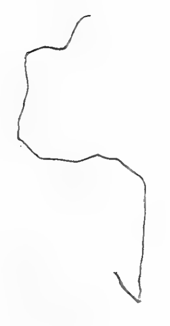
El señor P. G. ha querido juzgar á España y á Echegaray por una obra de este último, pues si bien declara que sería abusivo el atribuír á un solo autor la representación de una nacionalidad cualquiera, añade, en seguida, que Echegaray es el que mejor representa al pueblo español, puesto que es el que más le agrada á éste, el que mejor combina los elementos que forman su gusto. Y bien, esto no es exacto. He dicho y repito que Echegaray es en España, por todos conceptos, una verdadera excepción. En efecto, no es posible citar un solo dramaturgo español contemporáneo de importancia que participe de su viciosa manera dramática, que le haya precedido ó le acompañe en su empeño de galvanizar el romanticismo. Tratándose de un autor tan aplaudido y celebrado en España, éste hecho es altamente significativo, y no ha debido pasar inadvertido para el señor P. G. ¿Por qué se celebra, pues, á Echegaray más que á ninguno? ¿Porque representa mejor á España? No tal, sino porque, vaya por donde vaya, tiene más talento que todos (no pongo en cuenta á Tamayo, há tiempo muerto para las letras). Por esa

misma razón lleva más gente al teatro que ningún otro, entre nosotros, que no somos españoles.

Echegaray apareció en circunstancias en que la escena española yacía en poder de la insulsez más soporífera y de la más necia mojigatería ; y, naturalmente, el contraste fué grande, y se celebró como se celebra una borrasca en tiempo de epidemia, aunque cause grandes estragos. Además, Echegaray, á pesar de carecer de ciertas fundamentales facultades dramáticas, posee un gran brillo externo, casi siempre seductor y hermoso, muy propio para deslumbrar á pueblos como el español y los americanos, de imaginación viva y reflexión escasa.

Pero toda vez que el señor P. G. quería servirse de Echegaray, debió elegir para su crítica una de sus mejores, y no una de sus peores obras. Elegir una de las más débiles de un autor, para juzgarle por entero, como al que mejor representa á su nación, no es acertado ni justo.

Empieza el señor P. G. la crítica particular de *Mar sin orillas* censurando la latitud de la época señalada por el autor para la acción del drama. Nada más injusto. Al decir *época de Carlos V, ó de Felipe II*, cualquiera que esté exento de mala voluntad, comprende en el acto que se quiere indicar la época de transición entre los dos reinados, transición paulatina



y lenta, pues Felipe II fué sucediendo á Carlos V, por una serie de abdicaciones sucesivas, la última de las cuales fué la del trono de España. Además, el autor no ha pintado ni pretendido pintar sucesos ni personajes históricos. El asunto del drama es de pura invención suya. La historia no nos habla de Leonor ni de Leonardo, y Echegaray sólo ha querido pintar, como característico de esa época, el triunfo violento del sentimiento del honor sobre el sentimiento del amor. Aun aceptada, pues, la latitud que toma el señor P. G., no habría á este respecto motivo fundado de censura.

En cuanto á que no eran posibles en tiempo de Felipe II, y después de Lepanto, las invasiones de piratas berberiscos á las costas españolas, permítame el señor P. G. que, sin ánimo de ofenderle, y empleando una frase dirigida por él mismo á un escritor argentino, le diga que *abusa de su incompetencia*, en este punto. Las invasiones de piratas berberiscos continuaron mucho después de Lepanto y del reinado de Felipe II. Las costas de Valencia y Andalucía eran frecuentemente asaltadas por ellos, y todavía en el siglo XVII eran numerosos los rescates realizados por los *redentores* de las religiones de la Trinidad y de la Merced. El poder turco, por otra parte, no quedó destruído definitivamente en la batalla de Lepanto; pruébalo así

el hecho de que al año siguiente, ya rehecha la Sublime Puerta, pudo presentar en las aguas de Navarino una nueva armada, no menos numerosa y formidable que la primera. La reconquista de Túnez, realizada un año después de Lepanto por D. Juan de Austria, fué de tan corta duración, que á los dos años escasos Túnez y la Goleta caían nuevamente en poder de los musulmanes. Oiga ahora el señor P. G. Dice La fuente :

" La defensa fué heroica, y costó á los turcos la mitad de su ejército; pero Túnez y la Goleta cayeron en su poder (1574), y para que no volvieran ya más al de los españoles, desmantelaron y demolieron aquellas fortalezas que representaban una de las mayores glorias militares de Carlos V y don Juan de Austria, y *quedaron* desde entonces (1574, tres años después de Lepanto) *convertidas en guaridas de piratas berberiscos, como Trípoli y Argel.*

" Temió con esto Felipe II *por sus posesiones litorales* de Italia y España, *mantúvose á la defensiva de los ataques de los infieles* hasta la muerte de Selín, y tuvo á bien ajustar con su sucesor, Amurat III, una tregua de tres años (1578), que se fué prolongando sucesivamente, bien que mal cumplida por los turcos y africanos, **QUE NO CESABAN DE ESTRAGAR CON SUS SISTEMATIZADAS PIRATERÍAS LAS COSTAS ITALIANAS Y ESPAÑOLAS.** "

Si esto no basta, bastará lo siguiente, para justificar plenamente á Echegaray: Felipe II subió al trono de España en 1565; en 1571 se dió la batalla de Lepanto, y en 1575, Cervantes, *el manco deLepanto*, era apresado al salir de Nápoles, guarnecida de tropas españolas, de cuya guarnición formara parte, por el arráez Dalí. Fué rescatado por los redentores de la Trinidad en 1580.

Respecto de la situación fundamental del *Mar sin orillas*, es muy diversa de la de *Otelo* y sus análogos. Otelo mata á Desdémona porque la juzga culpada, á pesar de que es inocente en el concepto de los demás que la rodean. Por lo contrario, todos juzgan meretriz á Leonor, menos Leonardo, quien tiene tanta fe en ella, que si se proclama inocente, está dispuesto á creer que su propia madre ha mentido. Si luego la hace morir, no es porque la crea culpada, sino porque Leonor mismo confiesa que ha pisado en la mancebía, y cuando ella asegura que es honrada, *¡pues muere por honrada!* replica Leonardo, porque su honor no puede consentir, *ni la sombra de una mancha*. Esta situación será tan violenta y falsa como se quiera, pero es muy diversa de la de *Otelo*.

Tampoco es justo el cargo de las casualidades, de que hace mérito el señor P. G. La casualidad, coincidencia, ó como quiera llamarse, es un gran fac-

tor en la vida humana, y no tiene por qué ser rechazado en absoluto del drama, que es su reflejo. "La casualidad, y no el derecho, gobierna á los hombres", dice el jurisconsulto Bélime. Gran número de obras maestras fundan en la casualidad sus más trascendentales sucesos. Si fray Lorenzo llega al sepulcro de Julieta dos minutos antes, no muere ella ni Romeo. Si fray Juan, en la misma tragedia, no es *casualmente* detenido en un convento de Verona, hubiera efectuado su viaje á Mantua y avisado con tiempo á Romeo de la fingida muerte de Julieta. En tal caso, es probable que hubiesen llegado ambos á tener nietos en buena salud y concordia, en vez de matarse tan trágicamente en un cementerio, en la flor de la juventud y del amor. Si Emilia llega un momento antes al cuarto de Otelo, éste, informado por ella de lo que sucedía, no hubiera dado muerte á Desdémona, etc., etc.

¿Á qué continuar? Casi todos los demás cargos son por el estilo. Y sin embargo, ¡había tanta tela en qué cortar!

Estos últimos desaciertos del señor P. G. me traen á la memoria lo que ciertos jugadores de billar llaman *la carambola del Papa.* Consiste ésta, según ellos dicen, en colocar, para que juegue el Pontífice, dos bolas de billar sumamente juntas, y la tercera,

que es con la que debe jugarse, en frente y á corta distancia. Al más leve impulso, como fácilmente se comprende, la carambola queda hecha, y los circunstantes exclaman admirados: *¡Qué bien juega Su Santidad!* El señor P. G. ha querido hacer con *Mar sin orillas* la carambola del Papa, y lo peor del caso es que *ha dado pifia...* y no ha hecho la carambola.

No puedo poner fin á esta refutación de las críticas del señor P. G., sin hacerme cargo ligeramente de sus observaciones con respecto al empleo del verso ó la prosa en el drama, y á la fórmula en que pretende encerrar, en substancia, el drama español.

Es lo primero materia de opiniones diversas entre escritores distinguidos, y quizá no tocara este punto á no obligarme á ello las evidentes inexactitudes en que cae el señor P. G. á su respecto.

Mucho tendría que decir en cuanto al *lirismo* en el drama, que el señor P. G. parece rechazar absolutamente; pero trataré de ser breve y somero. Nunca he podido comprender la enemiga de algunos contra los arrebatos líricos contenidos en una acción dramática. El lirismo, como ha dicho un escritor eminente, no es en su origen otra cosa que *la simple extensión de la palabra hablada*. En mil circunstancias de la vida, sea cuando nos sumergimos en meditaciones profundas, sea cuando alguna pasión violenta, impresio-

nándonos con fuerza, excita vivamente nuestra imaginación, estallamos en verdaderos arranques líricos, expresados, á veces, por atrevidas imágenes. Ahora bien, si esto es una realidad en la vida, ¿por qué razón ha de desterrarse del drama, que es su pintura? El empeño de convertir el arte en fotografía nos lleva hasta falsearle, negando caprichosamente la entrada á todo cuanto huela á pintura poética. En los mejores dramas de Shakspeare encuentra quien los estudia arranques líricos, pinturas y comparaciones prolijas (como en *Julieta y Romeo)*, imágenes estupendas y versos magníficos. Y cuenta que nadie ha igualado al dramaturgo inglés en lo que toca á verdad de expresión dramática. Y si esto hace un poeta inglés, *producto,* como diría el señor P. G., de un *medio* naturalmente frío y reflexivo, ¿qué extraño que lo hagan en mayor escala los poetas españoles, representantes artísticos de un pueblo esencialmente imaginativo é impetuoso? Lejos de falsear la expresión de los sentimientos, trasladan al teatro lo que es una *realidad palpitante* en el pueblo español. La crítica histórica debió iluminar especialmente en este punto al señor P. G., no para lamentar el resultado, sino para aplaudir que se obedezca á lo que es una verdad para la humanidad en general y para España en particular. Si es legítimo que el natural prosaísmo francés se refleje

en su comedia, legítimo es también que la poesía española se refleje en su drama. Esto no quiere decir que no condene yo severamente el abuso del lirismo, su falsificación bombástica, y su inoportuno empleo por algunos poetas españoles, entre ellos Echegaray.

En cuanto al uso de la prosa ó del verso, creo que bien hacen los franceses en adoptar la primera, y bien los españoles en inclinarse al segundo. Los argumentos que opone á esto último el señor P. G. están todos basados en Echegaray y su *Mar sin orillas*, y son, por tanto, perfectamente nulos. Echegaray no ha dominado nunca el verso; lucha siempre con él, y de ahí los ripios é infelices expresiones de que muchas veces tiene que valerse. No sucede lo mismo con los poetas españoles de raza, en quienes el verso parece algo instintivo: *piensan en verso*, como se ha dicho de Lope y Espronceda. Examine el señor P. G. atentamente *El tanto por ciento*, *Consuelo, El tejado de vidrio,* de López de Ayala, *El haz de leña,* de Núñez de Arce, y no hallará ripio alguno, y verá siempre admirablemente adaptados al romance y las redondillas, que tan sin motivo le incomodan, los más vehementes arrebatos de la pasión. El verso español se torna blanda cera en tales manos, y lejos de empequeñecer, realza sobre manera los afectos, les da mayor intensidad, y comunica á la obra dramática cierta

idealidad artística perfectamente compatible con la realidad, elevándola de fotografía á pintura. No así en francés. La rígida sintaxis de este idioma, y la falta de holgura, franqueza y libertad de su métrica, exigen del poeta dramático inmenso sacrificio. *Cada mochuelo á su olivo.*

En cuanto á que Shakspeare, mezclando la prosa con el verso (lo cual es un procedimiento infantil que huele á zarzuela ú ópera cómica), no usaba sino el verso suelto, sin consonante ni *asonante*, el señor P. G. incurre en una nueva y flagrante inexactitud. Shakspeare usa en muchos pasajes el verso aconsonantado. Véase la prueba. Tomo á la ventura: *Macbeth*, acto I, escena I. Hablan las brujas:

1. Witch. When shall we three meet *again*
In thunder, lightning, or in *rain?*
2. Witch. When the hurlyburly's *done*,
When the battle's lost and *won*. etc.

Romeo y Julieta, acto I, escena V. Romeo, al ver por primera vez á Julieta, exclama embebecido:

O, she doth teach the torches to burn *bright!*
Her beauty hangs upon the cheek of *night*
Like a rich jewel in and Ethiop's *ear:*
Beauty too rich for use, for earth too *dear!* etc.

En la misma escena dice Romeo á Julieta:

> If I profane with my unworthiest ***hand***
> This holy shrine, the gentle fine is ***this***,—
> My lips, two blushing pilgrims, ready ***stand***
> To smooth that rough touch with a tender ***kiss***.

No hay objeto en multiplicar los ejemplos. Por lo que toca á la falta de versos *asonantados* en Shakspeare, casi se me ha escapado de la pluma esta firma: *Pero Grullo*. Todo el mundo sabe que la asonancia es privilegio y riqueza exclusiva de la métrica *española;* mal podía usarla Shakspeare en inglés.

Después de decirnos el señor P. G., que en las óperas, el autor no se preocupa nada de la acción, ni de los caracteres, ni de la verosimilitud; que sólo pretende presentar algunas escenas violentas, invariables, en las cuales haya duelos, escenas de amor, envenenamientos, y algunos cadáveres en el último acto; es decir, después de afirmar de la ópera que, en cuanto al libreto, es la negación de todo arte, y hasta del sentido común, concluye declarando, que al estudiar el *prodigioso* teatro español, mil veces ha querido salir de su pluma la siguiente fórmula: *el poeta español concibe y ejecuta su drama como una ópera.* ¡Vaya un *prodigio* de teatro! Yo le juro al señor P. G. que cuantas veces se le ha venido á la pluma

la tal *fórmula*, se le ha venido una solemne *monstruosidad*. Sí, esa es la palabra. Todos los poetas dramáticos distinguidos de España, aun los más dados al lirismo, han cuidado de la acción, de la verosimilitud y de los caracteres, en la medida de sus fuerzas.

Caracteres notables (aunque no abunden, ni alcancen á los de Shakspeare) se hallan en Tirso, en Alarcón, en Moreto, en Calderón, y en casi todos los dramaturgos eminentes de este siglo. La trama calderoriana tiene fama en el mundo por lo ingeniosa y bien llevada. Aun en *Don Álvaro* y *El Trovador*, tipos del drama romántico, si bien hay el exceso de lirismo propio de la escuela, los principales requisitos dramáticos están cuidadosamente observados. De Quintana, Martínez de la Rosa, Ayala, Tamayo, Núñez de Arce, y sus análogos, no se hable : no hay en ellos romanzas líricas. ¿ Á qué conduce negar lo evidente ? ¿ Por qué, aunque se condene el lirismo, se han de desconocer las verdaderas y admirables cualidades dramáticas que lo acompañan, y que saltan á los ojos ?

He querido hacer este minucioso examen de los graves errores y confusiones en que el señor P. G. ha incurrido en sus diversos artículos, no para mover polémica (que, por otra parte, no rehuyo), sino para

evitar, en la medida de mis fuerzas, los males que su propagación pudiera causar en nuestra literatura naciente; para protestar, una vez por todas, contra las rancias antiguallas francesas que, sin beneficio de inventario, venimos aceptando y propalando de tiempo atrás acerca de España y su literatura, y por señalar los extravíos á que da lugar la crítica histórica exagerada y mal manejada.

El señor P. G. ha ensalzado como méritos precisamente los defectos de esa crítica, los ha exagerado, ha forzado y desconocido los hechos para amoldarlos, quieras que no, á su preconcebido sistema, y ha abusado enormemente de la generalización, olvidando el exámen atento, imparcial y sereno de los datos que deben servirle de cimiento. De ahí que su edificio, tan ambiciosamente construído, al más leve empuje del análisis se haya completa y estrepitosamente derrumbado.

